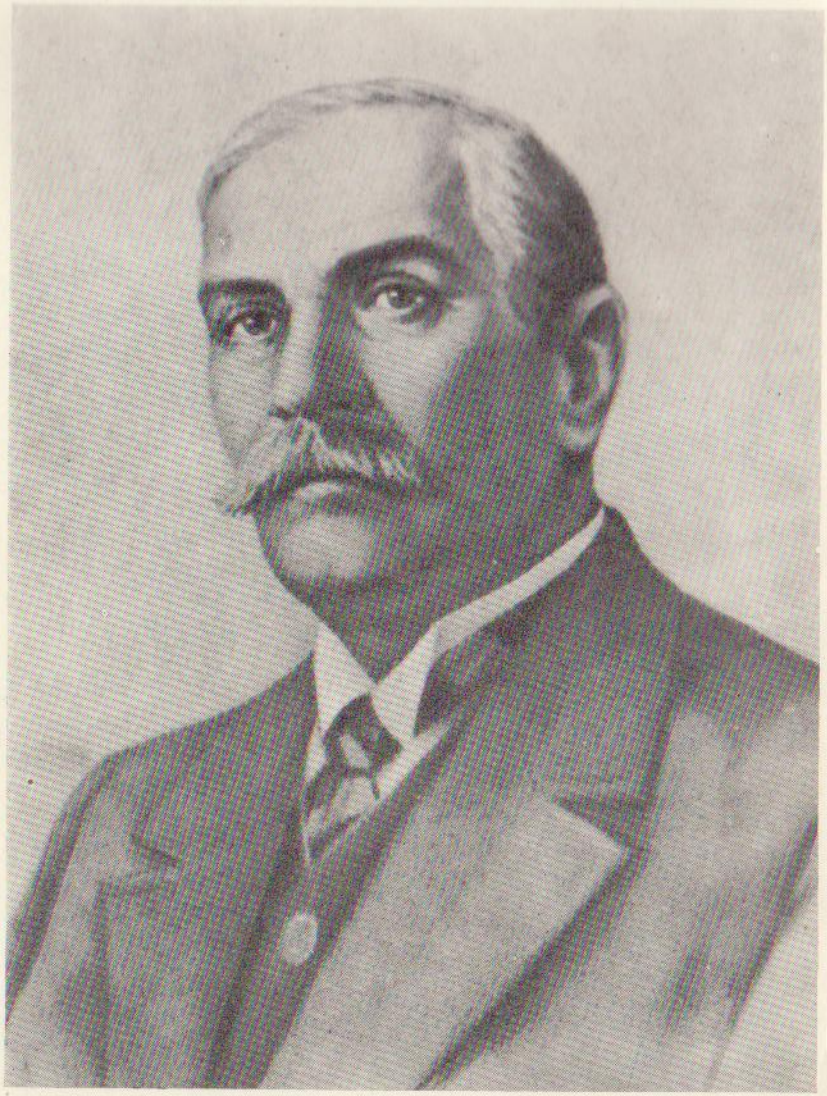
85 813.24(4)
А-87

Л. АРХІМОВИЧ, М. ГОРДІЙЧУК

М. ЛИСЕНКО

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»



Л. АРХІМОВИЧ, М. ГОРДІЙЧУК

М. ЛИСЕНКО

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

Третє видання, доповнене
й перероблене

№ 63396

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1992

ПЕРЕДМОВА ДО ТРЕТЬОГО ВИДАННЯ

Творчість Миколи Віталійовича Лисенка становить цілу епоху в історії української музичної культури. Подібно до того, як М. І. Глінка є основоположником класичної російської музики, так і Лисенко є родоначальником української музичної класики. Художник-демократ, виразник прогресивних для свого часу суспільних ідей, творчий метод якого базувався на передових художньо-естетичних принципах, він був гарячим поборником народності, реалізму, історичної правди в мистецтві.

На основі всебічної розробки стильових та ідейно-образних засад народної пісенності й кращих традицій світової класики Микола Віталійович Лисенко узагальнив особливості національної музичної мови і сформував найважливіші жанри української музики, завдяки чому вона вийшла на широкий шлях розвитку і зайняла почесне місце у світовій культурі.

У наш час творчість видатного композитора вивчається й популяризується. Це здійснюється шляхом виконання її на концертній естраді, по радіо і телебаченню, в музичних театрах, самодіяльних колективах. Крім того, згідно з постановою уряду України видано спадщину Миколи Лисенка, що охоплює двадцять великих томів. Ім'я композитора надано кільком музичним навчальним закладам, театрам, виконавським колективам.

За царизму Микола Віталійович міг тільки мріяти про те, щоб його твори стали відомі широким народним масам. Тепер ця мрія перетворюється в дійсність. В українських театрах поставлено майже всі опери композитора, а такий видатний твір, як народна музична драма «Тарас Бульба», вперше з'явився на кону тільки після революції 1917 року. Кілька опер Миколи Віталійовича побачили світ у різних містах.

Численні хори Лисенка, його романси, обробки народних пісень виконують професіональні колективи й гуртки художньої самодіяльності. Деякі з пісень настільки міцно увійшли у побут, що вважаються народними.

Спадщина М. В. Лисенка має велике значення для розвитку сучасної української культури. Його прогресивні традиції знайшли своє продовження й розвиток у діяльності таких видатних українських митців, як Л. Ревуцький, В. Косенко, П. Козицький, М. Вериківський, С. Людкевич, Г. Майборода, В. Кирейко та ін.

Про творчість Миколи Віталійовича Лисенка написано багато найрізноманітніших праць, починаючи від газетних заміток і кінчаючи великими статтями і розвідками. З праць, надрукованих у дореволюційні роки і які в цілому дають правильну оцінку діяльності композитора, треба передусім відзначити спогади М. Старицького. У своїй розвідці (надрукованій в журналі «Киевская старина») він навів ряд цінних фактів, особливо таких, що стосуються дитячих та юнацьких років Лисенка і періоду його навчання в університеті. Старицький завжди був зв'язаний з ним найтіснішою творчою дружбою: вони разом працювали в галузі розвитку музичного театру, брали активну участь у громадському житті України. І тому факти з творчої діяльності митця, наведені у спогадах, можна вважати найдостовірнішими.

Значну пізнавальну цінність становлять написані в різний час дослідницькі роботи Ф. Колесси про Лисенка. На їх основі видатний український вчений уклав і видав у 1947 році свої «Спогади про М. В. Лисенка». В усіх працях про Миколу Віталійовича Ф. Колесса з повагою і любов'ю розповідає про ту допомогу, яку подав йому Лисенко у його власній творчій праці та про його значення як збирача і дослідника української народної пісні.

Після революційних подій 1917 року українські музикознавці й композитори написали ряд наукових праць, статей і нарисів, де висвітлили різні сторони життя і творчості Миколи Віталійовича. Авторами їх були М. Грінченко, П. Козицький, К. Квітка, Д. Ревуцький, В. Косенко, В. Дяченко, О. Лисенко, Т. Булат, А. Гозенпуд та ін.

З них на особливу увагу заслуговують дослідження М. Грінченка. Крім грунтовної розвідки, цілком присвяченої М. Лисенкові, Грінченко написав багато інших праць про минуле української музичної культури («Історія української музики», «Шевченко і музика», «Український романс» тощо), в яких він приділив значну увагу творчій постаті видатного митця. Грінченко був першим вченим, хто глибоко

і всебічно дослідив багатогранну діяльність Лисенка на мистецькій і громадській ниві.

Схвально зустріла громадськість республіки вихід у світ книжки спогадів про М. В. Лисенка його сина — О. М. Лисенка. Надрукована не тільки українською, а й російською мовою, вона у жвавій літературній формі розповідає про основні факти з життя й діяльності композитора, про його плодотворну співпрацю з видатними українськими літераторами, артистами, художниками.

Багато зроблено щодо вивчення спадщини Лисенка у післявоєнний час. Тут варто відзначити плідну працю української музикознавчої молоді, яка взялася за теоретичне узагальнення окремих галузей діяльності композитора. Проте більшість цих робіт ще не опубліковано. Виконані переважно у формі дисертацій, вони, хоч і обмежено, але все-таки доступні читачам.

Чимало праць про М. Лисенка, написаних як у дожовтневий час, так і в роки радянської влади, дещо викривлено відтворюють образ великого народного митця. Окремі автори намагалися довести, що значення Миколи Віталійовича для національної музичної культури полягало тільки у збиранні й гармонізації народних пісень. Вони твердили, що оригінальна творчість композитора відіграла меншу роль в історії української музики. Перебуваючи на таких позиціях, вони всупереч фактам і змістові діяльності Миколи Віталійовича пробували показати його як пасивного наслідувача західноєвропейської музики, який нібито й пісню народну одягав у чужу їй європейську одежу.

Поряд з цим великої шкоди вивченню творчості Лисенка завдали культ особи Сталіна і так званий застійний період у нашій історії. Це, зокрема, проявилося в тому, що ряд видатних творів композитора, написаних на тексти М. Вороного, О. Олеся, В. Самійленка, деякі хори й опери, незважаючи на їх високу ідейно-художню вартість, безпідставно замовчувалися й були під забороною.

Автори даної книги поставили перед собою завдання висвітлити життєвий і творчий шлях Миколи Віталійовича Лисенка. Вони вважали за потрібне надати своїй праці характеру розгорненої біографії, написаної в науково-популярному плані і розрахованої на широкі кола читачів.

Велику увагу приділено висвітленню естетичних поглядів Лисенка, його громадсько-політичних інтересів, ставлення до фольклору й музичної культури інших народів. Для цього автори скористалися багатою епістолярною спадщиною композитора, теоретичними працями, спогадами про нього,

які у повоєнний час випустили у світ наші видавництва. Крім того, досліджено значну кількість статей, рецензій і розвідок, розкиданих по найрізноманітніших російських та українських виданнях різних років. Найповніше використано працю М. Старицького, частково — Олени Пчілки, Ф. Колесси, С. Тобілевич, Д. Ревуцького та інших, які дають багатий фактичний матеріал.

Пропонована книжка є третім виданням праці «М. В. Лисенко. Життя і творчість» [1], випущеної у 1952 році. Однак воно не є звичайним повторенням першого чи другого. Передусім автори поставили за мету поповнити матеріал новими даними, а головне — переглянути й поглибити аналіз найвидатніших творів композитора. У праці розглядаються твори, які з тих або інших причин не потрапили до попередніх видань. Основні з них ілюструються нотними прикладами.

[1] Див.: *Архімович Л., Гордійчук М.* М. В. Лисенко. Життя і творчість. К., Мистецтво, 1952; *Архімович Л., Гордійчук М.* Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. К., 1963.

ГЛАВА І.

Дитинство. Навчання в пансіонах та Харківській гімназії

Микола Віталійович Лисенко [1] народився 10(22) березня 1842 року в селі Гриньки Кременчуцького повіту Полтавської губернії в сім'ї поміщика Віталія Романовича Лисенка, офіцера орденського кірасирського полку. Віталій Романович був людиною освіченою, відзначався передовими для свого часу поглядами. Ще в юнацькі роки він був зв'язаний з декабристським рухом і до глибокої старості не міг без хвилювання згадувати події 1825 року. Він знав і любив творчість поетів-декабристів і часто декламував рядки К. Рилєєва:

Известно мне — погибель ждет
Того, кто первый восстает
На угнетателей народа.
Судьба меня уж обрекла,
Но где, скажи, когда была
Без жертв искуплена свобода?

(З поеми «Наливайко»).

[1] Лисенко Микола Віталійович походить з старого козацького роду, який сягає початку XVII ст. Його предки були старшинами в українському козацькому війську. Сімейні перекази вказують на Вовгуру Лиса, особу напівлегендарну, як на одного з родоначальників. Вовгура Лис — безстрашний ватажок козаків — відзначився у боях з польською шляхтою в роки визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького.

Історичні документи засвідчують Якова Лисенка як засновника цього роду. Він жив у першій половині XVII ст. і брав активну участь у війні 1648—1654 рр. Син Якова — Іван — відомий військовий та політичний діяч другої половини XVII ст., був чернігівським, пізніше — переяславським полковником, а згодом — наказним гетьманом. Він відзначився у багатьох походах українських військ проти польської шляхти і татар. У 1695 році Іван Лисенко воював під Азовом разом з військами Петра I. Його син Федір — також військовий та політичний діяч України. Відомо, що в середині XVIII ст. (з 1741 р.) він був генеральним суддею.

Уся чоловіча лінія роду Лисенків аж до Віталія Романовича — правнука генерального судді Федора Лисенка і батька нашого композитора — були люди військові і завжди займали в армії досить високі пости.

Віталій Романович цікавився побутом і звичаями простих людей, знав багато народних пісень.

Мати Миколи Віталійовича — Ольга Єреміївна — походила з полтавського поміщицького роду Луценків. Освіту вона здобула в Петербурзькому Смольному інституті шляхетних дівчат. Аристократичне виховання вплинуло на її характер і світогляд. Вона розмовляла майже виключно французькою мовою, примушувала до цього всіх членів сім'ї і взагалі намагалася створити навколо себе таке середовище, яке не мало б навіть натяку на щось народне, українське. В такому дусі вона прагнула виховати і свого першого сина Миколу.

Село Гриньки належало поміщикові М. П. Булюбашу, двоюрідному дядькові Ольги Єреміївни, яка у нього виросла. Булюбаш не мав дітей і дуже любив свою вихованку. Народження Миколи було радісною подією в житті старого.

Живучи на селі, Микола змалку познайомився з народними піснями, звичаями та обрядами. Згодом Лисенко так розповідав про це в своїй автобіографії: «... на весілля завжди було кличуть панича Миколу продавати з братами молодої молодому. Весь ритуал весільний, котрий так цікавив малого своєю театральною обстановою, сам собою давався в руки будучому етнографові. Прийде далі літо, настане день Купала... Розкладуть багаття, заквітчані в польові квітки з віхтями горящої соломи дівчата стрибають... з піснями через вогонь...». Згадував Лисенко і різноманітні народні ігри — в горюдуба, в баштана, у зайка, в перепілки, в криве колесо та ін. «Цей елемент либонь,— писав композитор,— найлюбіше прищепився хлопцеві своїми мелодіями, акцією, усією потішаючою і слух, і зір обстановою» [2].

Тут у Гриньках, як згадував Старицький, над М. Лисенком «...зіткнулися два цілком протилежних і навіть ворожих віяння: з одного боку — французька мова, манери і аристократична бундючність (мати й гувернантка), з другого — українська мова... пустощі та надмірна простота манер. Перша сторона переслідувала не тільки простонародне слово, але навіть російське, забороняючи будь-які стосунки з пейзанами, а друга — навпаки — заохочувала всяку простоту, захоплювала розум і фантазію дитини казками народними й піснями, а вечорами відпускала увесь полк служанок для

Ще в давні часи рід Лисенків оселився на теперішній Полтавщині, недалеко від Кременчука. Там належав їм ряд сіл та хуторів (див.: *Модзалевский В. Л.* Малороссийский родословник. К., 1912. Т. 3. С. 127—146).

[2] *Лисенко М.* Про народну пісню і про народність в музиці. К., 1955. С.39.

забав з паничем; звичайно, забавами цими були різноманітні народні ігри. Протести матері тут виявилися безсилими; уперта настійливість і сльози дитини, що підтримувались енергією вдови (М. В. Булюбаш.— *Авт.*), що обожнювала свого внука, переважували протести, тим більше, що й батько став на бік тітки» [3].

Отже, малий Лисенко, часто наперекір матері, тікав гратися до своїх однолітків — дітей дворових людей. Хлопцеві найбільше подобалося годинами просиджувати з дівчатами-кріпачками, що довгими зимовими вечорами пряли кужелі, ткали, мережили й вишивали та співали українських пісень — таких же прекрасних, як і мистецька мережка, зроблена золотими дівочими руками, і таких же барвистих та соковитих, як вишиті тими ж руками чудові квіти й візерунки. Тут хлопчикові доводилось бачити і сльози зморених важкою працею кріпачок.

Серед дівочих співів у серці малого Миколи зароджувалась невгасима любов до рідної пісні, мови й мистецтва народу. Ця любов згодом розквітла, як розкішне дерево, й породила чудову музику.

Але поряд з цим Лисенкові прищеплювали іншу культуру — культуру аристократичних салонів, у блискучому сяйві яких так палко бажала бачити Миколу його мати. Французька мова й музика все ж таки були основними у вихованні дитини. Захоплення ними в матері було таким сильним, що навіть у ті часи звернуло на себе увагу деяких знайомих родини Лисенків. Так, відомий російський поет А. Фет, який служив у тому ж полку, що й Віталій Романович Лисенко, картав Ольгу Єреміївну за те, що вона змушує свою дитину читати й писати не російською, а французькою мовою. Фет висловив бажання самому навчати малого хлопця російської грамоти.

М. Старицький у спогадах образно описує окремі епізоди з раннього дитинства Миколи Віталійовича, що дають яскраву характеристику як самого хлопця, так і середовища, в якому він перебував. «Перше дитинство Лисенка,— писав М. Старицький,— було обставлене розкішно; вирядженій в оксамит і мережива, він переходив з одних рук до інших і став улюбленцем не тільки рідних, а й офіцерів; останні гаряче любили свого товариша, Віталія Романовича, його жінку й перенесли цю любов і на сина їхнього, Миколу. І пестощі, й догідливість, і пустощі незабаром відбились на характері дитини...» [4].

[3] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. К., 1968. С. 12.

[4] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 9.

Систематично займатися музикою Лисенко почав з п'яти років і виявив неординарні музичні здібності. Слід віддати належне матері, яка вчасно помітила нахили сина і, будучи хорошою музиканткою (вона сама добре грала на роялі), зуміла виявити обдарованість майбутнього композитора і розвинути її. Музику хлопчик любив надзвичайно, і заняття нею проходили успішно.

Швидко зауважили тонкий художній смак і прекрасний технічний апарат Лисенка. Сімейні спогади зберегли з цього приводу такий факт: коли Миколу почала вчити музики спеціально запрошена вчителька, він через деяких час заявив, що вона погано грає і з властивою йому впертістю відмовився грати з нею в чотири руки. Він заспокоївся тільки тоді, коли, замість вчительки, за фортепіано сіла мати.

Лисенко охоче підбирав різні мелодії на роялі, нерідко простоюючи біля нього цілими годинами. Цими мелодіями, звичайно, були і народні пісні — адже їх він часто чув у Гриньках або Жовнині, родовому селі Лисенків.

У полку, де служив Віталій Романович, був досить хороший військовий оркестр («хор трубачів»). Батько часто брав Миколу на військові маневри, паради й огляди, де хлопець міг чути різні марші, польки, «рисі», галопи і т. ін. Повернувшись додому, він підходив до інструмента і по пам'яті награвав прослухані ним мелодії. Цілком зрозуміло, що військова музика, як і мандрівні чеські оркестри (так звані «банди»), що нерідко з'являлися на Україні, також мали певний вплив на розвиток і формування музичних смаків Лисенка.

У 1848 році, коли Миколі було шість років, помер його дід М. Булюбаш. Тоді Віталій Романович залишив службу в полку і оселився у Гриньках.

Зближення хлопчика з сільським життям внаслідок переїзду до Гриньків мало велике значення в дальшому формуванні музиканта. Він працював з дивовижною наполегливістю і швидко опанував техніку гри на фортепіано, вражаючи всіх чудовою музичною пам'яттю і художнім смаком.

З надзвичайною легкістю виконував Микола складні для його віку фортепіанні п'єси. Він з дитинства любив грати в чотири руки, і ця любов залишилася в композитора до останніх днів життя — адже Лисенко відомий нам не тільки як прекрасний піаніст-соліст, а й як чудовий ансамбліст.

Коли Миколі було вісім років, він уперше зустрівся з своїм троюрідним братом — Михайлом Старицьким, який жив тоді в селі Захарівка, неподалік од Гриньків. Разом з матір'ю Михайло Старицький іноді приїжджав до Лисенків. Хлопці

були майже однолітки і швидко заприятелювали. Ця дитяча дружба переросла згодом у міцну творчу співпрацю, внаслідок якої з'явилося кілька видатних музично-драматичних композицій.

Микола й Михайло бігали по степу, забавлялися разом з селянськими дітьми. Після гуляння Микола сідав за інструмент і награвав свої улюблені п'єси або починав імпровізувати на мотиви народних пісень, яких він уже тоді багато знав.

Старенький будиночок Булюбашів у Гриньках був тісний для зростаючої сім'ї Лисенків, і Віталій Романович вирішив збудувати новий, але не в Гриньках, а в Жовнині.

Для маленького Миколи настали нові часи: домашній науці приходив кінець, і вже треба було думати про більш систематичне навчання. Ольга Єреміївна залишилася вірна своїм принципам: у 1852 році хлопця відвезли до Києва і віддали до чоловічого пансіону Вейля, який містився на колишній Фундуклєєвській вулиці (тепер вул. Леніна).

Цей «аристократичний» пансіон відзначався тим, що в ньому грубо поводилися з вихованцями, тралялось, били їх і тримали голодними. Звичайно, батьки Лисенка, які дуже любили сина, не могли погодитись на таке «виховання»: через декілька місяців хлопця забрали з пансіону Вейля і віддали до пансіону француза Гедуена [5], що містився в одному з кращих районів міста — Липках.

Проте і в цьому закладі хлопцеві, очевидно, було не на-

---

[5] Пансіон був заснований 1841 року і в часи перебування там Лисенка, мабуть, ще мало змінив своє обличчя. Щоб уявити собі цей навчальний заклад, наведемо його програму чи статут, свого часу опублікований у «Киевской старине» як історичний документ.

«Згоджуючись на пропозиції багатьох почесних осіб і батьків, які довіряють мені і бажають помістити у мене дітей своїх для початкового навчання, я маю намір відкрити приватний пансіон за такою програмою.

1. Метою цього закладу є початкове навчання дітей відповідно до першого, другого і третього класів гімназії.

2. Предмети навчання будуть: закон божий; мови: російська, латинська, французька, німецька; арифметика, початок геометрії та алгебри; історія, чистописання й малювання, а за бажанням батьків — музика й танці. Вихованці будуть у розмовах вживати французьку та німецьку мови, щоб заздалегідь набути гарної вимови та властивих цим мовам зворотів.

3. Викладачами учбових предметів будуть учителі, що мають на це право і дозвіл учбового начальства.

4. Платня за рік визначається для кожного учня по 300 крб. сріблом за винятком уроків мистецтва; за уроки музики і танців, за бажанням батьків, платиться зверх того 15 крб. сріблом...».

багато легше, бо, як пише у своїх спогадах Олена Пчілка, «...система навчання була й у французькому пансіоні сувора; панувало й там прислів'я — «наука не без друка», благородних паненят і там били різками... Однак малий Коля того лиха минув: батько його вмовився з господарями тієї школи, щоб його сина ні в якім разі не били. При Колі зоставлено було Лисенкового слугу з Полтавщини, Созонта (Дерев'янка), він повинен був служити паничеві і глядіти, щоб його ніхто не бив» [6].

Микола дуже любив Созонта Дерев'янка. Маючи його біля себе, хлопцеві легше було переносити розлуку з рідними. Перші місяці життя у київському пансіоні Микола скучав за батьками, за рідним селом. Він часто заходив до матері М. Старицького, яка тоді лікувалася в Києві, і з усією силою дитячої прив'язаності полюбив її. Як згадує М. Старицький, ця прив'язаність частково була причиною того, що й сам Старицький став членом сім'ї Лисенків [7].

Поступово Лисенко звик до свого становища, тим більше, що улюблена ним музика займала не останнє місце в пансіонському вихованні. Учителями його в пансіонах були Нейнквич та Паночіні (Поноцний). Лисенко старанно вивчав фортепіанну гру і швидко набув уміння правильно трактувати й виконувати різні п'єси. Одинадцятирічним грав досить складні варіації Ф. Ліста на теми з опери «Біла дама» французького композитора Буальдьє і ряд легших транскрипцій цього автора. Приїхавши додому на різдвяні свята, він захопив своєю грою усіх домашніх, а його вчителька музики навіть розридалася, зворушена успіхами колишнього вихованця. Слід зауважити також, що Лисенко взагалі був дуже здібний до науки. Він переходив з класу в клас з нагородами і закінчив пансіон блискуче.

Вище вже мовилось, що імпровізувати Микола почав ще в дитинстві. В роки перебування в пансіоні Гедуена з'явилися його перші творчі спроби. Маленький композитор склав польку для фортепіано, яку батько надрукував у Києві до дня народження автора. І, як відзначають біографи Лисенка, в ній уже відчувався вплив української народної мелодики.

Свої літні вакації Микола завжди проводив у рідному селі. На той час туди приїздив з Полтавської гімназії М. Старицький. Хлопчики залишали науку й підручники і віддавалися улюбленим іграм та забавам. Але за розвагами

[6] *Пчілка Олена.* Микола Лисенко, Спогади і думки. К., 1914. С 12.
[7] Коли мати Старицького померла, опікуном малолітнього Михайла став Віталій Романович Лисенко. Він забрав сироту до себе.

Микола ніколи не забував про музику, любов до якої зростала разом з ним. Він регулярно, двічі на день, сідав за фортепіано і старанно вивчав ту чи іншу п'єсу або виконував технічні вправи.

За свідченням Старицького, Лисенко вже тоді грав технічно досить складні п'єси на зразок «Пробудження лева» композитора А. Контського і різноманітні транскрипції Ліста. А коли надворі була негода, хлопчики ховалися в одній з кімнат будинку бабусі Булюбаш і читали книжки. Вони захоплювались оповіданнями Гоголя, баладами Жуковського, пригодницькими романами, «Робінзоном Крузо» Д. Дефо, «Графом Монте-Крісто» О. Дюма, «Айвенго» В. Скотта та ін.

На час закінчення Миколою Лисенком пансіонату Гедуена (1855) припадає завершення спорудження нового будинку в Жовнині. Він стояв на горі, над річкою Сулою, до якої спускався прекрасний старий фруктовий сад. Уся сім'я Лисенків переселилася туди на постійне мешкання. Микола Лисенко та Михайло Старицький увесь вільний час проводили або на леваді, або на річці. На луках коло Сули часто працювали селяни, особливо в період косовиці. Заховавшись десь в очереті чи в кущах верболозу, хлопці слухали то веселі, то сумні народні пісні, яких співали парубки і дівчата, молодиці й поважні чоловіки.

Але особливою насолодою для дітей були вечірні часи, коли недалеко млина на Сулі збиралися дівчата й парубки, і в тихі літні вечори, напоєні духмяними пахощами степу, скошеного сіна, дозріваючих фруктів, линула велична народна мелодія у виконанні гурту або ніжна зворушлива пісня самотньої дівчини. Хлопчики, як зачаровані, слухали ці пісні. Микола записував ті, що найбільше вражали душу, потім наспівував або програвав їх бабусі Булюбаш.

Багато нових вражень давали хлопцям і часті поїздки до родичів — Андрія Романовича Лисенка, брата Віталія Романовича, або до Олександра Захаровича Лисенка — рідного дядька Михайла Старицького по матері. Андрій Романович жив у селі Галицькому, Олександр Захарович — у Кліщинцях. Обидві сім'ї були музикальні, виявляли інтерес до народної культури, особливо до народних пісень. Олександр Захарович любив історичні пісні, де в епічних формах розповідалося про героїчну боротьбу українського народу проти поневолювачів. Він добре знав українську мову і завжди користувався нею в побуті. Його дружина Уляна Іванівна в минулому була кріпачкою, і Олександр Захарович одружився з нею проти волі батьків.

Часті відвідини дядька Олександра не могли пройти без-

слідно для хлопчиків. Він прищеплював їм любов до простого знедоленого люду, до його мови й пісні, до його побуту. Олександр Захарович мав хороший голос, задушевно виконував народні пісні і дуже вдало, з глибоким почуттям — улюблені ним історичні пісні й думи. Від нього Лисенко записав кілька пісень, у тому числі такі, як «Отамане, батьку наш», «Встає хмара з-за лиману», «Ой негаразд, запорожці».

В домі Андрія Романовича Микола й Михайло вперше познайомилися з «Кобзарем» Т. Г. Шевченка. Картини боротьби українського народу проти поміщиків, тяжке становище покріпаченого селянства, чарівна природа України, ніжні й хвилюючі ліричні почуття — все, що так майстерно втілено в «Кобзарі», глибоко запало в юні серця. Поет-революціонер запалив хлопців своїми сміливими, пристрасними думками, беззавітною любов'ю до народу. І цей вогонь не згас аж до останніх днів їхнього життя.

Особливо сильно вплинув «Кобзар» на Миколу Лисенка. З дитячих років його «начиняли» іноземщиною, і він тоді ще не усвідомлював, що «простою» мовою можна висловити найсвятіші помисли й поривання людської душі. Безсмертні твори Шевченка примусили Миколу Лисенка й Михайла Старицького по-новому глянути навколо себе, уважніше придивитися до життя. Вони побачили два світи: перший — це панські покої, бенкети і звані обіди, гувернантки і вчителі-іноземці; другий — безправне покріпачене селянство, яке нещадно експлуатувалося панами і за найменшу «провину» каралося володарями-поміщиками. Жорстокість панів Микола та Михайло не могли не порівнювати з прочитаним у «Кобзарі».

Під впливом великої книжки та безпосереднім враженням від народних пісень і оповідань Лисенко почав свідомо ставитися до власних творчих спроб. Він уже не просто підбирав на слух мелодії та п'єски з репертуару, що побутував у домашньому музикуванні чи військових оркестрах. За основу імпровізацій він брав народні мелодії, складав фортепіанний супровід до улюблених пісень, а під впливом «троїстої музики» писав п'єски у формі народних танців і особливо козачків, дуже поширених на Україні.

По закінченні пансіону Гедуена постало питання: яким чином продовжувати дальшу освіту хлопця? Микола просив батька не лишати його в Києві, де після смерті матері Старицького у нього не було жодної близької людини. Він дуже хотів бути разом з Михайлом Старицьким, але той вчився у Полтавській гімназії. Проте ні Полтава, ні тим більше місцева гімназія як суто «провінціальні» не влаштовували Миколиних батьків. Мати його послідовно дотримувалася лінії на аристократичне виховання і домоглася того, що у 1855 році Миколу відвезли до Харкова й віддали до 2-ої Харківської гімназії, яка вважалася привілейованим навчальним закладом. Микола оселився у свого далекого родича професора Борисяка, а через якийсь час перейшов до лікаря Гюббенета.

Тут Лисенко продовжував вивчати музику. Одним з найкращих вчителів вважався М. Дмитрієв — хороший піаніст і педагог. Під його керівництвом Микола почав вивчати твори композиторів-класиків — Бетховена й Моцарта. Техніка його гри на той час була на досить високому рівні, і молодого музиканта вже не лякали труднощі тієї чи іншої композиції. Дмитрієв домагався тонкості й осмисленості виконання кожної музичної фрази. В цьому допомагав йому і вчитель Вільчек.

У ті роки Микола захопився музикою великого польського композитора Фрідеріка Шопена і став одним з найталановитіших виконавців його творів у Харкові. Це захоплення збереглося у Миколи Віталійовича на все життя.

Крім улюбленого Шопена, Лисенко вивчав також твори Шумана, технічно складні п'єси Ліста. Тоді ж він проявив здібності артиста-ансамбліста. У Вільчека двічі на місяць відбувалися камерні зібрання, на яких Лисенко завжди виконував партію фортепіано.

Як піаніст Микола Віталійович поступово став відомим у Харкові. Юнака запрошували на звані вечори, бали і т. ін., де він виконував концертні п'єси, грав танці, викликаючи загальне захоплення. Особливо подобались його блискучі імпровізації, темами для яких служили переважно українські народні мелодії. Улюбленою формою для таких музичних експромтів були різноманітні танці: метелиці, козачки, польки, а також вальси, галопи, кадрилі. Лисенко став бажаним гостем і навіть певною мірою модною особою у багатьох домах Харкова, в тому числі й у господі відомого російського музичного діяча князя Юрія Михайловича Голіцина, який прихильно поставився до талановитого музики.

Роки навчання у Харкові були подальшим кроком у формуванні світогляду Лисенка. Основну роль у цьому відіграла прогресивна художня література. Нею завжди цікавився батько Лисенка. Він мав хорошу бібліотеку, передплачував ряд періодичних видань, між якими був і «Современник».

Щире захоплення хлопців викликали твори Шевченка. Вони вражали глибокою правдивістю, новизною змісту й по-

№ 63396

етичної форми. «Народні оповідання» Марка Вовчка розкрили перед юнаками багато незнаних до того сторінок з життя поневоленого селянства: його злидні, прагнення до волі, наростання гніву до гнобителів. Читали вони й «Енеїду» І. Котляревського, «Чорну раду» П. Куліша, а з творів зарубіжних авторів — романи О. Бальзака і Вальтера Скотта та ін.

Нам не відомі музичні твори Лисенка, які б належали до того часу. Як зазначає Старицький, після дитячої польки Лисенко протягом кількох років не написав жодного твору. Винятком був лише «Любовний мадригал» (на слова Старицького), складений Миколою на честь одної з сусідок, в яку хлопці разом закохалися. Але народні пісні Микола продовжував регулярно записувати й опрацьовувати для голосу з фортепіано. Зокрема, він зібрав багато мелодій українських побутових романсів, популярних серед панночок, як наприклад: «Там, де Ятрань круто в'ється», «Баламуте, вийди з хати», «Дівчино, рибчино, серденько мос» та ін.

Ішли роки. Микола Лисенко виріс у стрункого, дуже вродливого юнака. Навчання в гімназії наближалося до кінця і нарешті весною 1859 року було закінчене з нагородою. М. В. Лисенко одержав свідоцтво, в якому зазначалося: «На основании 235 устава гимназии и с разрешения г. управляющего Харьковским учебным округом от 26 июня сего года за № 2081 окончивший в настоящем году во 2-й Харьковской гимназии полный курс наук Николай Лысенко за отличные успехи в науках и примерное поведение награжден серебряною медалью. В уверение чего и дано ему свидетельство за надлежащею подписью и с приложением казенной печати. Г. Харьков, сентября 25 дня 1859 года. Директор гимназии Гр. Л. Шведов. Письмоводитель Коровиченко».

На той час у Лисенка ще не було виразних демократичних і національно-визвольних прагнень. Схоластика, формалізм, муштра, які панували в тодішніх пансіонах та гімназіях, справили на нього певний вплив. Аристократичний салон і все, що було з ним зв'язане, також займали не останнє місце в його житті. Але разом з тим у свідомості молодого митця розвивалися, на перший погляд, непомітні, але здорові й сильні паростки демократичного світогляду. Він тягнувся до народу і його творчості, до прогресивної художньої літератури, народної мови і музики.

ГЛАВА II

Університет. Перші творчі спроби. Початок музично-фольклористичної діяльності

Кінець 50-х і початок 60-х років XIX ст.— то період серйозних соціально-економічних і політичних зрушень у Росії. Країна вступала на шлях капіталістичного розвитку. Властиве добі феодалізму дворянсько-поміщицьке господарство з його низьким рівнем продуктивності праці ставало гальмом для дальшого економічного поступу. В той же час поразка в Кримській війні і неодноразові селянські повстання створювали загрозу для самодержавства. Єдиний порятунок від революції, що назрівала, царат вбачав у реформі, яка б скасувала кріпацтво. Передумови для підготовки такої реформи склалися у 1861 році.

Передові ідеї того часу мали величезне значення для розвитку прогресивної культури різних національностей, що входили до складу царської імперії. Революційні демократи підкреслювали, що історія — це боротьба народу за своє визволення. На сторінках журналів «Современник» та «Колокол» вони критикували самодержавний лад. Їхні заклики до вивчення життя і психології народу, заяви про пекучу потребу пройнятися інтересами простого люду знаходили гарячий відгук серед громадськості.

Передова культура і мистецтво України того часу розвивалися під безпосереднім впливом ідей революційних демократів. Дедалі більший резонанс викликали вірші Шевченка, твори Марка Вовчка, Панаса Мирного. Незважаючи на жорстокі утиски з боку самодержавної деспотії, пробуджувалась і розвивалась прогресивна українська культура.

Проте всі заходи царського уряду щодо України спрямовувались на те, щоб посилити її колоніальну залежність, придушити найменші прояви національної самосвідомості. Так, у 1868 році один з ідеологів реакційної політики царизму М. Катков на сторінках газети «Московские ведомости» заявив, що український народ — це лише вигадка україно-філів. Каткова підтримав міністр внутрішніх справ Валуєв

своїм горезвісним висловом: «Никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может» та реакційним циркуляром, згідно з яким заборонялося друкувати українською мовою підручники і книжки «для первоначального чтения — для народа». Дозволялися до друку лише твори, що належали до так званої «изящной литературы».

В такій обстановці Микола Віталійович вступив у 1859 році на природничий факультет Харківського університету. За свідченням М. Старицького, вибір саме цього факультету зумовлювався до певної міри сімейними традиціями: один з родичів Лисенка — Н. Б. Борисяк — був професором мінералогії. Проте аналіз суспільно-культурного життя тих часів дає право говорити про іншу, більш грунтовну, причину вибору Лисенком природничого факультету.

В умовах царської Росії, коли право на освіту вважалося привілеєм одиниць, а для переважної більшості молоді було недосяжною мрією, навіть слова «університет» і «студент» звучали дещо романтично. В уяві створювався певний ідеал лицаря науки і культури, «юнака безумовно чесного, загального улюбленця, спритного, завзятого, освіченого, чутливого на все гарне і, основне, сповненого віри в самого себе, який цілком відкидає навіть думку про кар'єру...» [1]. Неважко уявити, з яким почуттям М. Лисенко і М. Старицький (вони разом починали навчання) вступили до гурту студентів.

Харківський університет, хоч і існував понад 53 роки, не міг, однак, похвастатись зразковою постановкою навчання: уряд відпускав на це мізерні кошти, що не давало можливості налагодити нормальний освітній процес. Бракувало клінік, лабораторій, дуже бідною була бібліотека. Від педагогів вимагали дотримання великодержавної шовіністичної політики. До того ж після введених у 1849 році «Правил» програми політичних і юридичних наук ліквідували, а викладення логіки і психології доручили вчителям богослов'я.

І все ж серед учбових закладів Харкова університет був на першому місці. Тут працювало кілька талановитих педагогів. Хімію викладав відомий вчений М. Бекетов, математику — М. Остроградський, О. Ляпунов і Т. Осиповський, літературу — І. Срезнєвський, хімію і метеорологію — В. Каразін.

Світогляд молоді формувався під впливом демократичних ідей прогресивної інтелігенції. Найпередовіші студенти Харківського університету брали участь в організованому 1856 року таємному політичному гуртку, метою якого було звіль-

[1] *Познанский Б.* Воспоминания. М., 1913. С. 22—23.

нення селян від кріпацтва і встановлення замість монархії буржуазної республіки. Для пропаганди ідей члени гуртка збирали, переписували й розповсюджували по Україні нелегальні видання Герцена, підтримували безпосередній зв'язок з ним.

На жаль, відсутні документальні дані про ставлення Лисенка до діяльності гуртка. Майже єдина пам'ятка тієї пори — спогади М. Старицького — дає однобічне висвітлення цього питання. Проте можна припустити, що юнак з допитливим розумом не міг лишатись осторонь тих подій, що відбувалися навколо. Недарма ж йому так запало в душу полум'яне слово Шевченкового «Кобзаря»! Факти подальшого життя й діяльності Лисенка цілком підтверджують таке припущення.

У вільні від занять вечори брати ходили до театру. Місця купували здебільшого дешеві, не нумеровані і, щоб зайняти кращі, приходили в театр о четвертій — п'ятій після обіду. Обов'язково відвідували й українські спектаклі — «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» та ін.

Весела юнацька вдача і природна музикальність інколи штовхали їх на веселі жарти. Так, одного разу, як згадує Михайло Старицький, «...набридло сидіти нам, а Боброва як актриса нам страшенно подобалася, от ми і почали під час гри, отже, й тиші в театрі, викликати її в терцію, партер почав сміятись, а галерчани-товариші ще й підтримали нашу терцію квартетом... вийшов легкий скандал, за який на другий день Лисенко опинився в карцері: йому як музикантові приписали ініціативу в цьому вокальному концерті» [2].

Інтерес до театру й музики, що зародився в обох юнаків у ранньому дитинстві, міцнів з року в рік. В той час, як за правління Бібікова студентів всіляко заохочували до пияцтва й марнотратства, аби відвернути їх від політики й пекучих проблем життя, Лисенко систематично й наполегливо поглиблював свої знання, з пильністю художника придивляючись до навколишньої дійсності.

Батьки Лисенка, як і багато інших поміщиків, в останні передреформенні роки розорилися, не змігши перевести господарство на шлях капіталістичного розвитку. Разом із сусідами й родичами — О'Коннорами та Булюбашами — вони вирішили переїхати до міста. Обрали Київ як великий культурний центр, до того ж зв'язаний з іншими містами щойно відкритим водним шляхом (пароплавна лінія Київ — Кременчук). Лисенки оселилися на Тарасівській вулиці. Мико-

[2] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 33.

ла Віталійович та Михайло Петрович Старицький, провчившись один рік у Харківському університеті, перевелися до Київського...

Київський університет був справжнім вогнищем прогресивної думки. Революційно-демократичне крило створеного в Києві «Кирило-Мефодіївського братства» спиралося на студентську молодь. Остап Миколайович Лисенко у своїх спогадах про батька писав з цього приводу: «Беру на себе сміливість твердити, що Київський університет був для Миколи Віталійовича тим, чим, скажімо, ліцей для Пушкіна. В університеті Микола Віталійович не тільки змужнів духовно, а й знайшов тут, серед демократично настроєних студентів, вірних друзів-побратимів, які чимало зробили для пробудження громадського життя, для розвитку української культури» [3].

В стінах університету жваво обговорювалися події революції 1848 року в Західній Європі, і в цьому брала участь навіть значна частина педагогів. Справу навчання було поставлено багато краще, ніж у Харкові: університет мав музей старовини, лабораторії і кабінети, анатомічний театр, обсерваторію та ботанічний сад. Тут жив і працював видатний вчений — хірург М. І. Пирогов, а також чимало представників передової вітчизняної культури.

Студенти Київського університету зробили один з перших внесків в історію українського театрального мистецтва: організувавши аматорський драматичний гурток, вони здійснили на невеличкій сцені актового залу, а потім і в міському театрі ряд вистав, познайомивши київську публіку з видатними зразками класичної драматургії. В їх репертуарі були: «Лихо з розуму» Грибоєдова, «Гроза» Островського, «Кам'яний гість» та «Скупий рицар» Пушкіна, «Одруження» Гоголя. Іноді ставили й українські спектаклі: «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, «Наталку Полтавку» Котляревського.

Змістовні, прогресивні за ідейною спрямованістю спектаклі, позначені старанними акторськими роботами, почуттям ансамблю, протистояли порожнім і легковажним, насиіх зліпленим водевілям (як, наприклад, «13-й жених» або «Я обедаю у маменьки»), що домінували в репертуарі різних ділків-антрепренерів типу Барковського, Піона, Енгельгардта та ін.

---

[3] *Лысенко Остап.* Микола Лысенко. Воспоминания сына. М., «Молодая гвардия». 1960. С. 29.

Студенти, настроєні опозиційно до влади, видавали рукописний сатиричний журнал «Помийниця»; вірші й карикатури, вміщені у ньому, жорстоко висміювали неподобства політичного ладу. Журнал переховували у приватних домах і показували тільки тим, кому довіряли.

Природно, що ідеї російських революціонерів-демократів, «шестидесятників», передова частина київської громадськості зустріла ентузіастично. Під впливом цих ідей, і, головне, під безпосереднім враженням від революційних виступів селянства проти поміщиків перед реформою 1861 року і в пореформені роки молодь і, зокрема, прогресивна частина студентства Київського університету починає вивчати народну культуру й побут.

Приїхавши до Києва, Лисенко одразу ж поринув у бурхливе університетське життя. Разом зі Старицьким він відвідував нічні студентські сходки як в університеті, так на приватних квартирах; вивчав народну творчість, працював у галузі української мови, допомагаючи збирати матеріали для «Українського синтаксису».

Нелегальні студентські збори, на яких обговорювалися питання революційного змінення суспільного ладу і проблеми національного визволення, обставлялися завжди з великою таємничістю: «...ніч, велика зала, ряди лав, столик, тьмяне освітлення, урочиста тиша, безліч голів і опитування прибулих: «пароль і лозунг?» — все це імпонувало страшенно: ми відчули себе неначе в середньовічній ратуші на зборах змовників» [4].

Гарячі дискусії, що розгорталися під час цих зборів, свідчили про єдність інтересів російського й українського народів і водночас давали рішучу відсіч всіляким проявам шовінізму. У спогадах М. Старицького наведено зміст однієї з студентських відозв: «...вирішено було одноголосно, що малоросійський народ складає осібну націю, багату всіма даними для культурного розвитку й участі на повний голос у слов'янському концерті, що чесний, свідомий малорос повинен віддати всі свої душевні сили для підняття в народі самосвідомості й розвитку, що до всіх братів-слов'ян він повинен ставитись дружньо й допомагати їм у боротьбі з гнобителями, що в політичних і соціальних прагненнях він сповідує ті ж самі ідеали, що й передові його брати великороси, і що з кращими партіями цих передових сил він солідарний» (Там же. С. 38).

---

[4] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 38.

Коли в 1863 році вибухнуло польське повстання, Лисенко співчував лівому, революційному крилу повсталих і беззастережно відкидав шовіністичний напрям, насаджуваний шляхетською частиною польського населення міста. Дома, у вільні від лекцій години, а часто й уночі друзі вели бесіди й дискусії на хвилюючі теми. Готуючи себе до служіння народній справі, багато читали. Це були твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, повісті Г. Квітки-Основ'яненка; з російської класики — О. Пушкін, М. Лермонтов, І. Крилов, М. Гоголь, з іноземної — А. Міцкевич і Дж. Байрон. Михайло Старицький почав тоді перекладати зразки російської та західної літератури на українську мову. Є підстави думати, що юнаки цікавились нелегальними революційно-демократичними ідеями, які в ті роки були досить поширені на Україні. Коли ж додати, що за кілька років один з найближчих друзів Лисенка — Борис Познанський — був заарештований «за неблагонадійність» і серед конфіскованих у нього під час обшуку паперів виявилися виписки з «Колокола» [5], то можна з певністю говорити, що Лисенко був знайомий з цими матеріалами.

Микола Віталійович займався активною просвітницькою діяльністю. Він свідомо спрямовував свою працю на користь народові: був одним із членів комітету по організації так званих недільних шкіл для робітників, сприяв влаштуванню різних концертів і вистав, що мали на меті пропаганду кращих зразків мистецтва серед трудящого люду.

Микола Віталійович мав також безпосередні творчі стосунки з університетським драматичним гуртком, про який уже мовилось. Відомо, що на Шевченкові роковини 26 лютого (за старим стилем) 1864 року силами студентів університету поставили «Наталку Полтавку» Котляревського, а також два дивертисменти — «Чумацький табір» та «Вулицю». До програми «Чумацького табору» входили хорові пісні «Ой високо сопечко заходить», «Ой у полі криниченька», «Ой негаразд, запорожці», «Ой пущу я кониченька в саду», «Ой цвіт чи не цвіт», «Коли б мені, господи», «Ой пора вже, пора» та ін. Хором диригував Микола Лисенко; очевидно, й пісні звучали в його обробці, бо майже всі вони увійшли потім до сольних випусків або ж хорових десятків композитора. Цей концерт був першим або одним з перших виступів Лисенка на чолі хору перед широкою аудиторією.

Того ж вечора студентський гурток поставив комедію В. П. Гоголя (батька М. В. Гоголя) «Простак» з музикою,

[5] Див. Познанский Б. Воспоминания. М., 1913. С. 3.

підготовленою Лисенком. Однією з центральних дійових осіб комедії-водевіля є Дяк. Його музичну характеристику, подану в сатиричному плані, Микола Віталійович побудував на основі типових для особи «священного сану» інтонацій кантів і псалмів, що побутували серед «мандрівних дяків» [6] та семінаристів.

Спектакль і концерт пройшли з великим успіхом. Але незабаром Лисенка як диригента і композитора викликали до поліцмейстера і запропонували негайно дати пояснення з приводу музичного змісту пісні Дяка. Як виявилося, цією справою зацікавився не лише поліцмейстер: особлива канцелярія міністра внутрішніх справ попередила київського генерал-губернатора про появу в галицьких газетах замітки про спектакль київських студентів. У замітці говорилося, що «...в водевиле «Простак» студент Дивильковский, игравший Дьяка, пел пародию на голос «Камени запечатану от Іудей» (воскресный тропарь I гласа)». За кілька днів до екзаменів Лисенка почали тягати на допити.

Зберігся цікавий документ, який розповідає про цю першу сутичку юного композитора з поліцією: це написана у стані граничного знервування записка Лисенка на нотному папері, адресована, як видно, приставу. Ось її текст: «Песня, петая студ. Дивильковским в роли Дьяка, вот она прилагается, а остальные партиции инструментов, какие были, нашлись и сохранились, я отослал Вам вчера через солдата, если нет веры на слово, то прошу забрать полицию и обыскать, если угодно. Текст Простака и песен я не знаю, да это и не касалось меня, в любой книжке водевиля этого можете узнать смысл. Прилагаемая песня начинается словами: «Я люблю тебя и стражду...»

[6] «Мандрівні дяки» — у XVII—XVIII ст. студенти Київської академії чи семінаристи, які заради куска хліба мандрували під час канікул по Україні, розспівуючи канти і псалми або навчаючи грамоти міщанських і козацьких дітей.

Вот все, имеющееся у меня по этому водевилю. А что было из партиций уцелевших, повторяю, отослал вчера солдатом.

Я Вас покорнейше прошу объяснить г. старшему полицмейстеру дать мне покой как имеющему дело с окончат. экзаменами. Через 8 дней я свободен и к услугам на всевозможные объяснения.

Ст. Николай Лысенко» [7]

Партитури, про які згадує Микола Віталійович, поліцмейстер Івенсен показав церковному регентові Вишневському для експертизи. Той, не знайшовши в них нічого подібного до церковних співів, написав про це на кожному аркуші.

Для дружніх вечірок Лисенко писав танцювальну музику: козачок, горлицю, вальс-козак, метелицю тощо. Незабаром композитор звернувся до музично-драматичного жанру. Йдеться про задум і часткове створення героїко-романтичної опери «Гаркуша».

На різдвяні канікули 1864 року Микола Віталійович гостював у Михайла Старицького в Лебехівці на Полтавщині. Тут і виникла думка про спільну працю над оперою. Так був зроблений перший крок до наступного довголітнього співробітництва двох митців.

Лібретто опери писав М. Старицький за мотивами п'єси О. Стороженка «Гаркуша». Музику компонував М. Лисенко, використовуючи як свої знання української пісні, так і враження від італійських опер (гастролі італійської трупи під керівництвом Фердінанда Бергера розпочалися в Києві в сезоні 1863—1864 рр.), але перевагу, звичайно, було надано українським мотивам. Старицький зауважив з цього приводу: «...в хорах і деяких аріях звучала запозичена італьянщина, але були номери, скомпоновані Лисенком цілком в дусі народному, і скомпоновані красиво» [8].

Оперу не було доведено до кінця. Окремі фрагменти, які дійшли до нас, свідчать, що основною дійовою особою мав бути Тарас Гаркуша — романтичний козацький отаман, борець проти багатих, що нагадував легендарного народного героя Устима Кармелюка. До певної міри можна говорити і про вплив пушкінського «Дубровського», який приваблював Миколу і Михайла ще з дитинства, коли вони просиджували в домашній бібліотеці Віталія Романовича.

Не могла не подобатися юнакам і вдача Гаркуші, його фізична сила, талант, врода, як їх описав Стороженко: «...йо-

[7] ІМФЕ АН України. Відділ рукописних фондів. Фонд 24—2.
[8] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 45.

го й куля не бере, бо він характерник і такий здоровий, що карбованця згина на долоні, шестерню в млині здержує; на все здатний: з пістоля летючу птицю б'є, досконально грає на бандурі, співа, вірші компонує; і ще молодий, а такий з його козарлюга, що на яку дівчину або молодицю не накине оком, то так її й причарує до себе» [9].

Мабуть, імпонувала початкуючим авторам ще одна сторона характеру Гаркуші — його зневіра в «божій милості» і протест проти християнської моралі «спасіння душі». «...Давно вже стратив я надію на милосердя боже» [10],— відповідає Гаркуша Марусі на її прохання покинути розбій і замолити гріхи.

Проте п'єса Стороженка не давала потрібного матеріалу для створення героїко-романтичної опери. Властиве письменникові замилування хуторським побутом, підміна соціально-визвольної боротьби романтичним «розбійництвом», нарешті, присмак мелодраматизму — все це не зовсім задовольняло композитора й лібретиста.

Першу дію, яка у Стороженка відбувається у спальні Сотничихи, Старицький і Лисенко зробили другою, а першою стала сцена в лісовій пущі (у Стороженка — друга дія). Таким чином, опера починалася з показу основної драматичної дії. Гаркуша з козаками готувалися до нападу на Сотника. Хор малював сувору картину:

Темніï хмари на небі збираються,
Темно кругом, як в могилі...

Поступове розширення діапазону, насичення звучності все «густішими» акордами допомагали створити потрібне враження. Гаркуша характеризувався безпосередньо у дії, тоді як у Стороженка він експонувався устами інших персонажів.

Все це свідчило про вірне відчуття авторами законів сцени, про їх уміння правильно зробити розстановку драматичних акцентів, виділити й підкреслити важливі епізоди.

М. Старицький згадує, що під час різдвяних свят було написано третину музики першої дії, але клавір не зберігся. Старицький мав ще колись уривок лібретто, в якому рукою Лисенка було записано арію баритона до слів «Ой Дніпре широкий, чого каламутен?». Були також зроблені ескізи другої дії — сцени в спальні Сотничихи. Фотокопію обгортки і уривок тексту з помітками, де повинна бути музика («дівочий хор»), опубліковано в журналі «Сяйво» [11].

[9] Стороженко Олекса. Твори: У 2 т. К., 1957. Т. 1. С. 294.
[10] Там же. С. 327.
[11] Сяйво. 1914. № 4. С. 144.

Музика «Гаркуші», хоч і носила сліди впливу італійської опери, проте свідчила і про дуже важливу рису творчості Лисенка — опору на український фольклор. Ця особливість досить виразно виступає в уривку дуету з хором «Дівчинонько моя гарна...» (2).

Кожну нову сцену і музичний номер автори обговорювали разом, разом і виконували; «...Дружина моя співала Сотничиху, я — Гаркушу, а Микола — всіх інших дійових осіб і хор. З такими силами ми стали демонструвати цю оперу нашим родичам і сусідам, роблячи всюди неймовірну сенсацію: нам стали навіть улаштовувати раути з спеціальним проханням заспівати оперу»,— читаємо у спогадах М. Старицького [12].

Сучасники Лисенка свідчать, що до 60-х років належать також спроби написання музики до мелодрами Старицького «Панське болото» (перший варіант п'єси «Не судилось», або «Не так сталось, як бажалось»). На жаль, нотний матеріал не зберігся, і судити про якість тієї музики немає можливості. Але вже один той факт, що і в Лисенковім варіанті «Гаркуші», і в «Панському болоті» досить яскраво виступає соціальний момент як основа драматичного конфлікту, свідчить про інтерес молодого композитора до творів з гострим змістом, які мають виховне значення.

Тоді ж Лисенко продовжив справу запису й гармонізації народних пісень. Спочатку серед товаришів і рідних, потім серед друзів з різних місць України, співробітників та учнів, а в основному — серед народу збирав він безцінні пісенні скарби, повертаючи їх потім як високохудожні професіональні мистецькі витвори.

Під час вакацій або на свята Микола Віталійович мандрував з товаришами по селах. У 1861 році він провів новорічні свята на Полтавщині у свого товариша (тоді також студента) Павла Чубинського і повернувся з великою збіркою пісень. Про ще одну фольклористичну експедицію Лисенка і його приятеля, студента Павла Житецького, читаємо у спогадах одного із сучасників, який згадував, що обидва побували в Кременчуцькім повіті, в родичів Житецького, ходили на вулицю слухати співи селянської молоді. Микола Віталійович занотував тоді чимало гарних полтавських мелодій. Він задумався над особливостями їх стилю, що свідчило про серйозне ставлення Лисенка до фольклору, про бажання ще в юнацькі роки зробити певні висновки та узагальнення про особливості народного багатоголосся.

Микола Віталійович постійно слухав пісні на сільській вулиці від гурту хлопців і дівчат, на ярмарках — від кобзарів і лірників, від калік — біля церков та монастирів. Скрізь, де тільки була можливість, він вишукував найзавершеніші зразки, записував їх до спеціального зошита, з яким ніколи не розлучався. «Працюючи в нього на квартирі,— згадував Л. М. Ревуцький,— я якось звернув увагу на товсті зошити на етажерці. В ці зошити, як я потім дізнався, композитор записував під час своїх численних мандрівок по українських селах народні пісні, думи.

— Саме життя дзвенить в цих піснях,— часто говорив Микола Віталійович» [13].

Потім, відібравши з кращих пісень найкращі, Лисенко включав їх з власною гармонізацією до своїх випусків, збірників, десятків тощо. Біля багатьох з них зустрічаються лаконічні помітки — «З Кременчука», «Од кобзаря Павла Братиці в Ніжині», «В селі Шеки, Лубенського повіту, од лірника Йвана» і т. д., що свідчить про ті міста і села, в яких, очевидно, бував і сам записувач.

Лисенко вже тоді зрозумів, яку велику користь приносить музикантові всебічне і грунтовне знання життя і творчості народу. Набагато пізніше, будучи вже зрілим майстром і передаючи свій досвід молодим, він насамперед прищеплював їм почуття любові до фольклорних цінностей і всіляко роз'яснював важливість музично-етнографічної роботи.

Повернувшись з вакацій взимку 1864 року до Києва, Лисенко, як і раніше, взявся за організацію благодійних концертів, збирав матеріали до «Українського синтаксису», впорядковував зібрані раніше фольклорні записи, а також проявив себе як організатор і керівник студентських хорів, з якими виступав публічно.

[12] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 45.

[13] *Ревуцький Л.* Повне зібрання творів у одинадцяти томах. Том одинадцятий. К., 1988, с. 45.

Репертуар цих концертів складався переважно з народних пісень, записаних і розкладених для хору самим Лисенком. Це мало велике значення для української культури того часу: народна пісня, занедбана й майже невідома широким колам міських слухачів, виносилась на концертну естраду і під рукою талановитого музиканта звучала ще краще.

Виступи студентських хорів проходили з великим успіхом, бо Лисенко умів не тільки цікаво й вдумливо відібрати художньо цінний матеріал, а й домогтися високої якості звучання хорових груп і цілого ансамблю.

І хоч усе це разом з університетським навчанням забирало багато часу, Микола Віталійович прагнув надбати якнайбільше музичних знань, усвідомлюючи, що головна мета його життя — музика. Він захоплено вивчав опери Глінки, Даргомижського й Сєрова, знайомився з музикою Шумана й Вагнера.

І все-таки спочатку треба було завершити загальну освіту. Першого червня 1864 року Микола Віталійович закінчив фізико-математичний факультет Київського університету «по разряду естественных наук». Як бачимо з диплома, він і в університеті вчився надзвичайно старанно. Особливу увагу приділяв Лисенко природничим та гуманітарним наукам: «На окончательном испытании из предметов его факультета и разряда оказал успехи: в физической географии и ботанической терминологии, анатомии растений, биологии растений, химии, физике и русской истории — о т л и ч н ы е; в минералогии, геологии, определении растений, зоологии, сравнительной анатомии, сельском хозяйстве и письменных ответах — о ч е н ь х о р о ш и е; в богословии: догматическом, нравственном, церковной истории, неорганической химии, лесоводстве и истории русской словесности — х о р о ш и е...» [14].

Проте Лисенко визнав свою загальну освіту закінченою лише тоді, коли, подавши в травні 1865 року дисертацію на тему «О половом размножении нитчатых водорослей», одержав ступінь кандидата природничих наук. Яку енергію треба було мати, щоб при такому величезному розумовому навантаженні займатися музикою і музично-громадською діяльністю!

Українська культура демократичного напрямку розвивалася і міцніла у боротьбі з самодержавством. Молодий Лисенко, який поставив перед собою завдання служити своїм мистецтвом трудовому народові, пішов шляхом його кращих синів, примкнув до прогресивного напрямку у вітчизняній культурі. Про це свідчать перші сутички молодого музиканта з царською владою.

Ще в пору юності, в атмосфері розгортання революційних виступів народних мас і бурхливого піднесення суспільної свідомості формувався світогляд Лисенка, усталювалось його моральне обличчя — людини й громадянина, відданого своєму народові, далекого від національної обмеженості, сповненого пошани до прав і духовних цінностей інших народів.

[14] Матеріали Музею М. В. Лисенка.

ГЛАВА III

Таращанський повіт. «Андріашіада». Консерваторія. Перший випуск народних пісень. Початок праці над музикою до «Кобзаря»

Після закінчення університету Микола Віталійович виїхав до Таращанського повіту на Київщині, де став мировим посередником [1]. Тут він ще глибше пройнявся життям народу. Жорстокою правдою стало для нього хижацьке ставлення поміщиків до поневоленого люду.

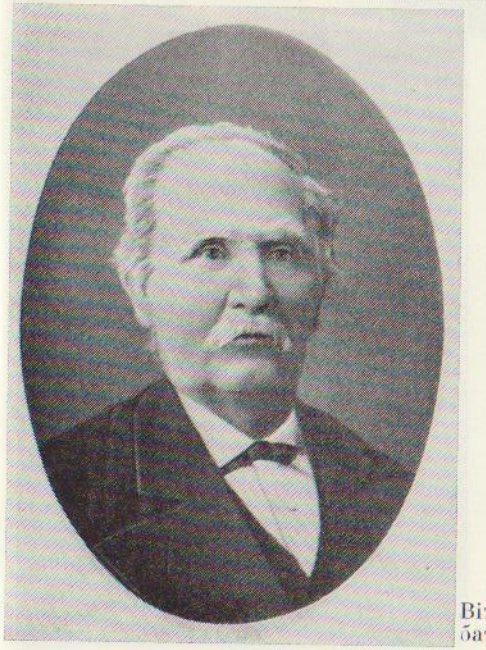
Саме в Таращанському повіті за кілька років перед тим відбулися селянські заворушення і повсталих «усмиряли» ескадрони уланів та сотні козаків. Безумовно, настрої селян, що пережили криваві екзекуції, мали істотний вплив на формування світогляду Лисенка; зближення з народом розкривало перед композитором нові життєві обрії, зміцнювало в ньому думку про потребу служіння своїй батьківщині. В подальшому Лисенко прямо й одверто висловлював у своїх творах ставлення до обдурених царською реформою селян. Про любов композитора до пригнобленого народу красномовно свідчить і його вибір текстів з «Кобзаря» Шевченка для написання музики.

Вільний від роботи час Микола Віталійович разом з батьком, що також працював у Таращанському повіті, присвячував збиранню різних етнографічних та музичних фольклорних матеріалів. Віталій Романович згодом передав Київському відділу Південно-Західного Імператорського Російського географічного товариства докладний опис одягу і розвідку «Об историческом применении во вкусах и модах народных одежд в Сквирском и Таращанском уездах».

Микола Віталійович поповнив свої фольклорні записи і мав змогу глибше вивчити специфіку виконання пісень на-

[1] Посади мирових посередників введено після реформи 1861 р. На них призначалися здебільшого місцеві дворяни для контролю над сільською і волосною владою. Основним їхнім обов'язком була допомога при складанні «уставних грамот». Крім того, мирові посередники мали право утверджувати або відхиляти вибори службових осіб села й волості.

Ольга Єреміївна Лисенко — мати композитора.

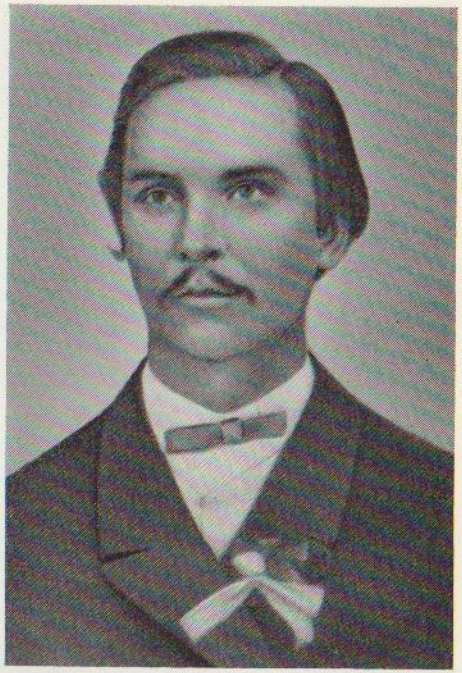


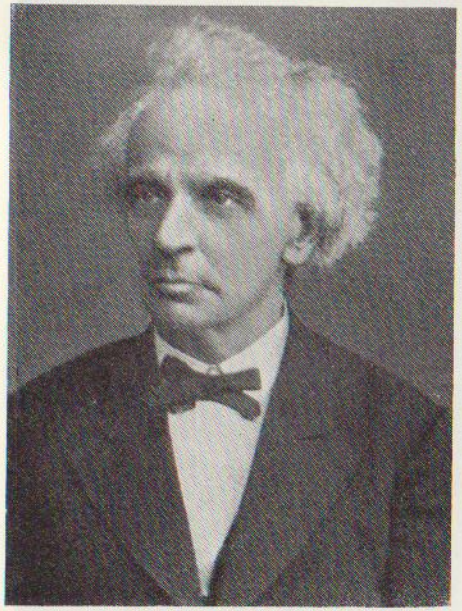
Віталій Романович Лисенко — батько композитора.

М. П. Старицький-студент.

Лейпцігська консерваторія.

М. В. Лисенко. 1868 рік.

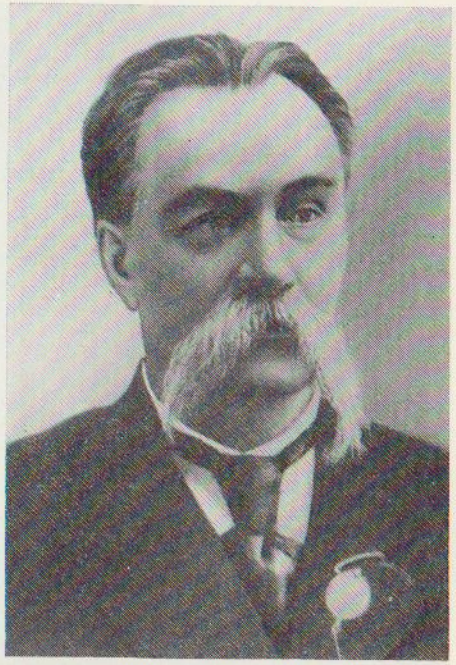


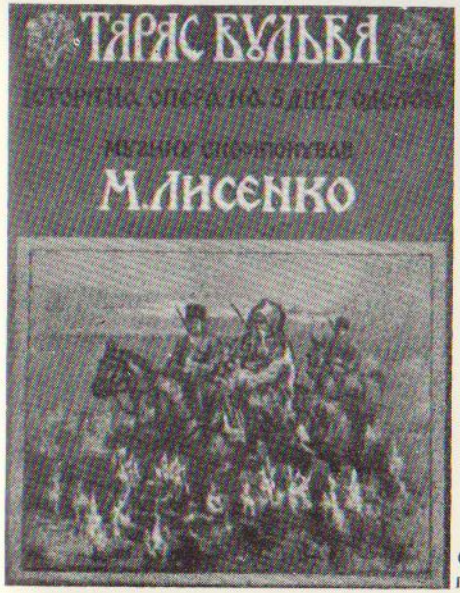


Е. Венцль — педагог М. Лисенка по фортепіано в Лейпцігській консерваторії

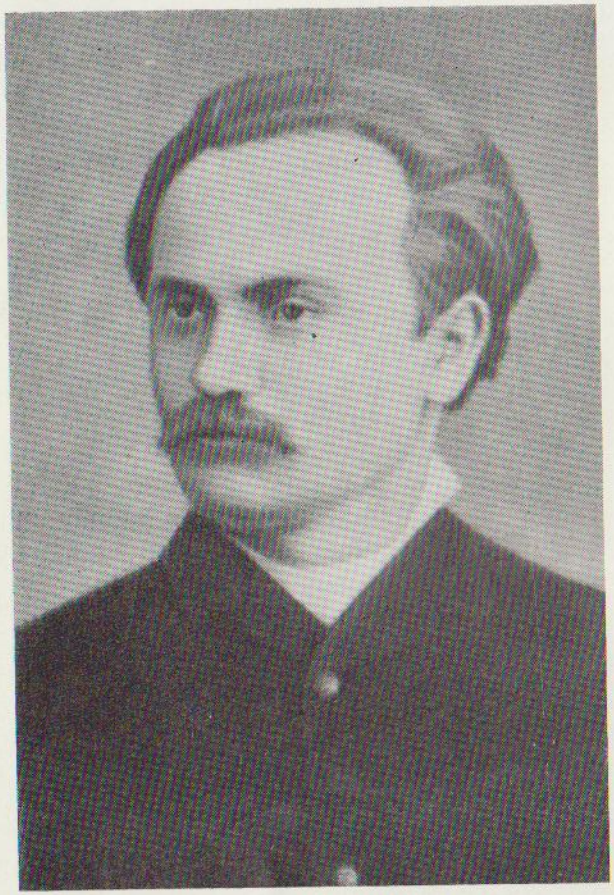
М. В. Лисенко з дружиною
Ольгою Антонівною і дітьми —
Катериною, Мар'яною, Галиною і Остапом. 1892 р.

М. П. Старицький.

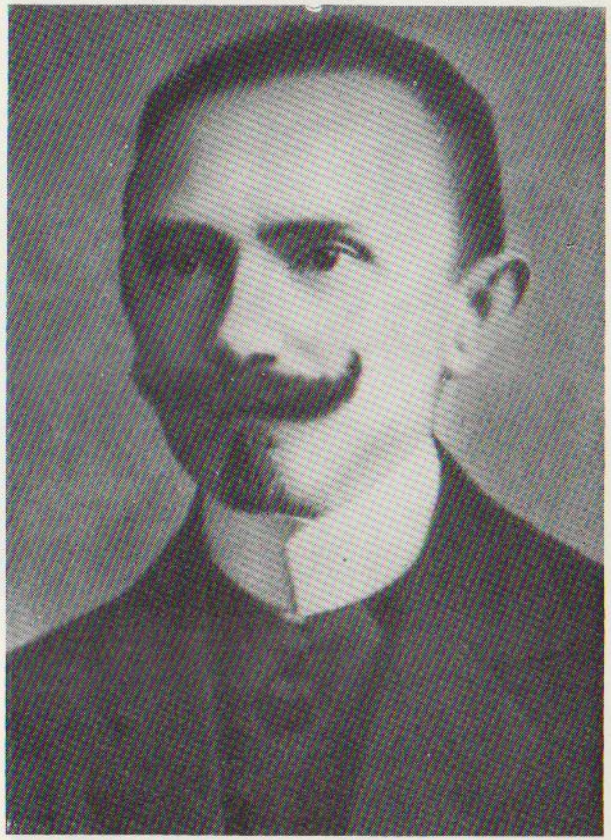




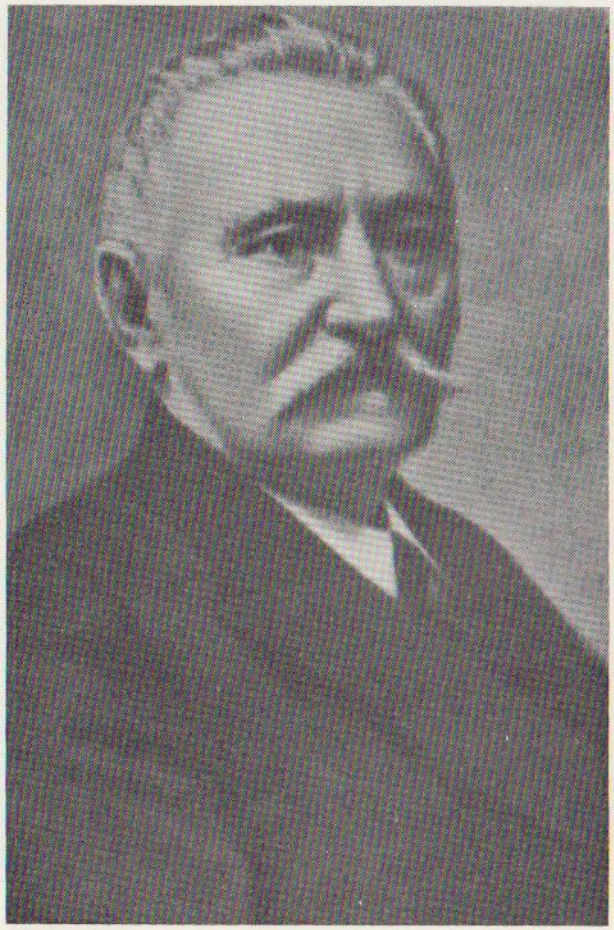
Обкладинка першого видання
клавіру опери «Тарас Бульба».



І. Я. Франко.

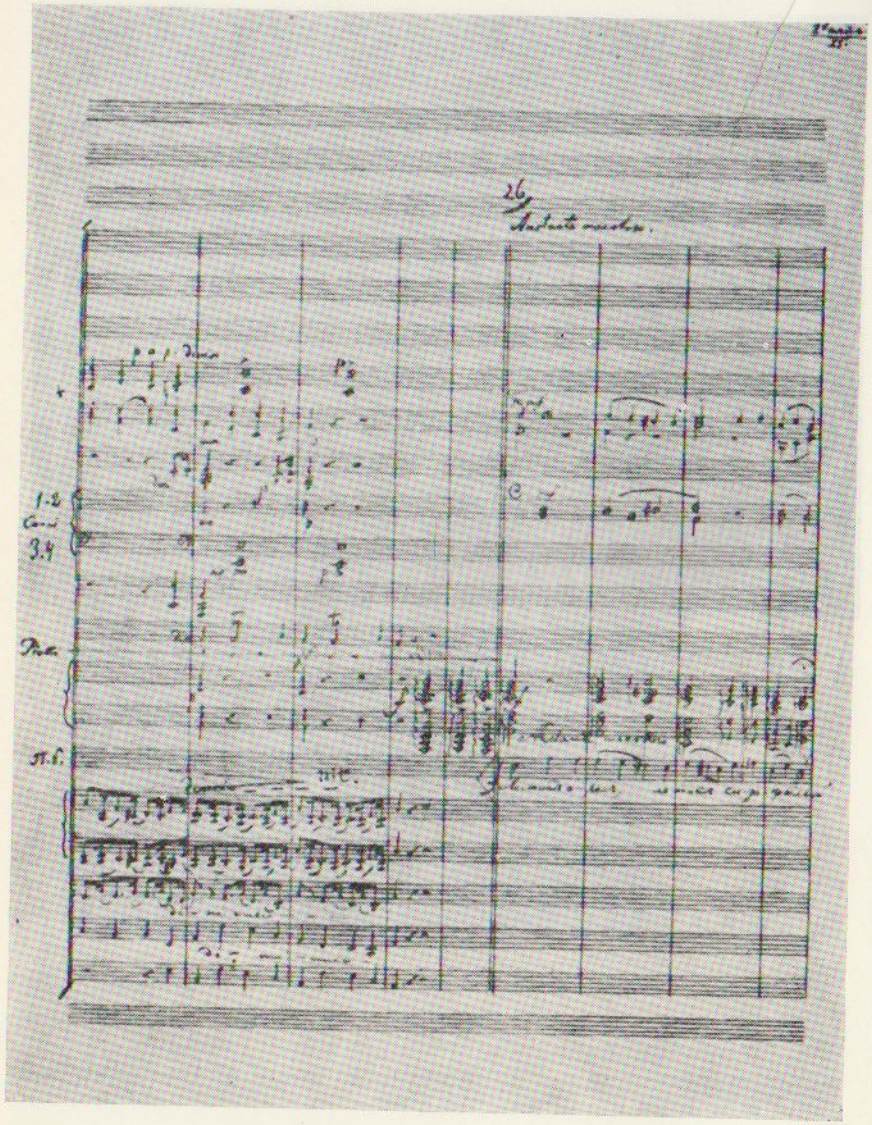


Ф. М. Колесса.

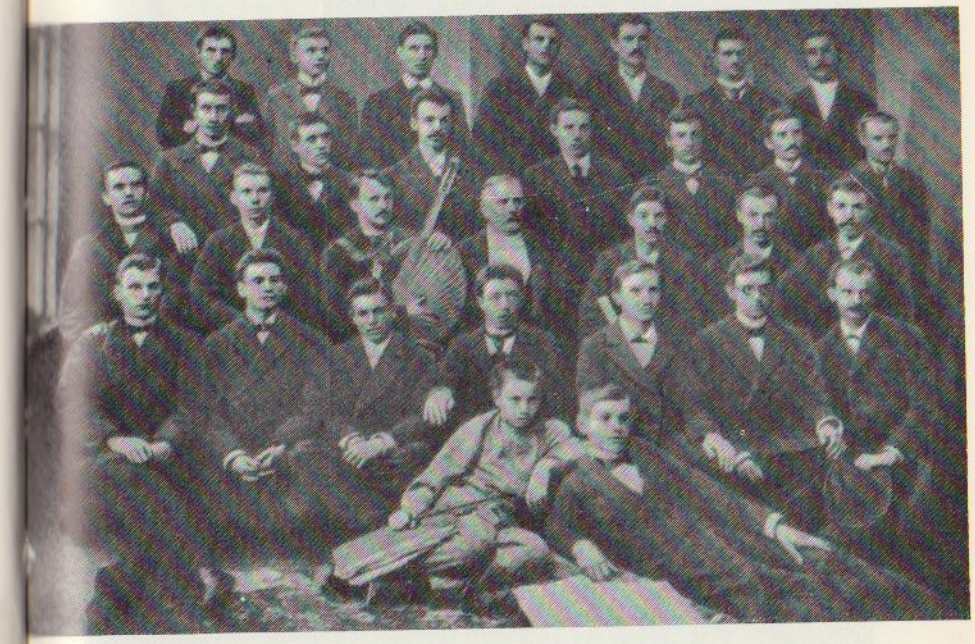


А. Вахнянин.

М. В. Лисенко з музичними діячами свого часу.



Автограф сторінки з опери «Тарас Бульба».



Хор під керуванням М. В. Лисенка.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ СПЕКТАКЛЬ.

И. П. Котляревскаго

ПО СЛУЧАЮ ОТКРЫТІЯ ПАМЯТНИКА

А).

НАТАЛКА-ПОЛТАВКА

Б).

В).

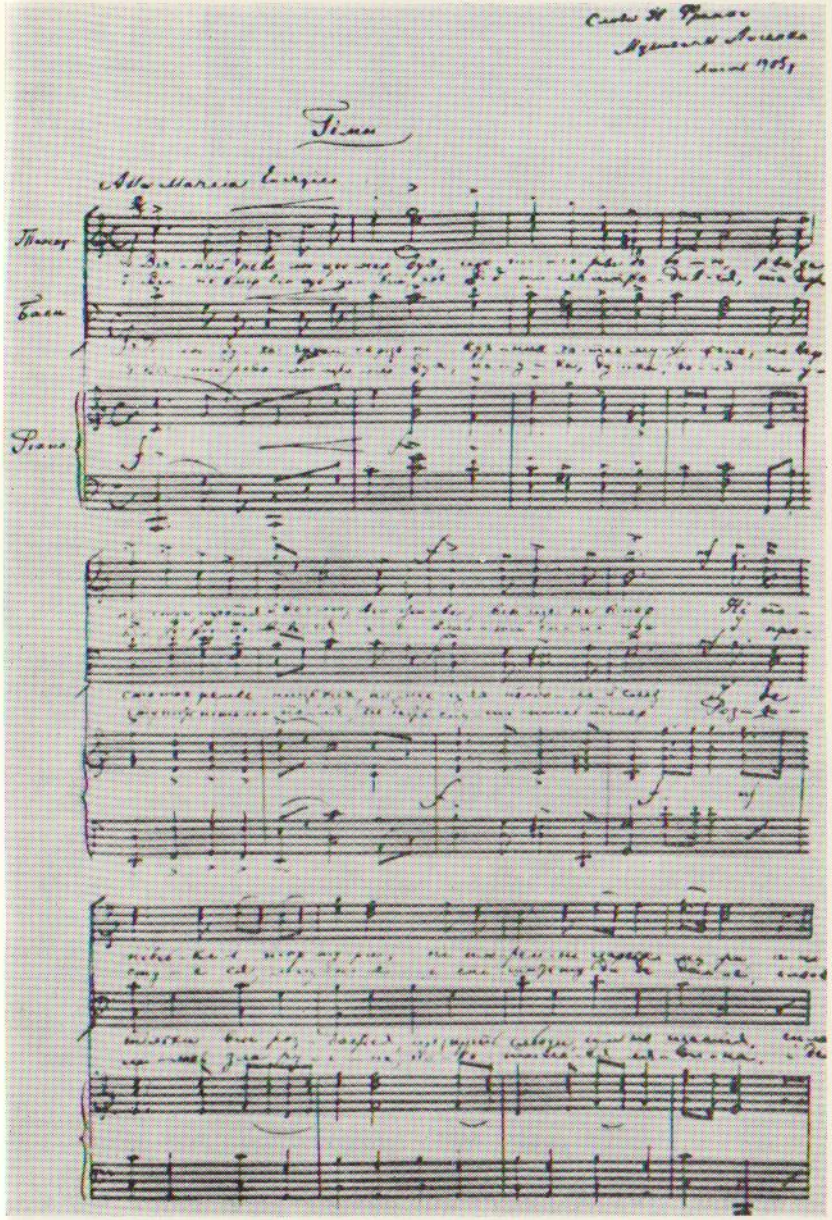
АПОѲЕОЗЪ.

Начало спектакля въ 8 часовъ вечера.

Програмка урочистого спектаклю-концерту до відкриття пам'ятника І. П. Котляревському в Полтаві.

М. В. Лисенко серед педагогів своєї школи (В. Кривусів, О. Кошиць, Г. Любомирський, М. Лисенко).

М. В. Лисенко і К. Г. Стеценко



Автограф «Вічного революціонера».

М. К. Садовський.

родом. Проте він дедалі більше відчував потребу глибокої і серйозної музичної освіти, набуття спеціальних професіональних навичок. Лисенка вабила консерваторія, але для цього потрібні були кошти. Він і заощадив їх, перебуваючи на посаді мирового посередника.

Восени 1866 року Микола Віталійович залишив службу і повернувся до Києва. Тут він знов опинився у колі своїх приятелів та родичів — Б. Познанського, М. Старицького з дружиною [2] і П. Косача. Зиму 1866 року Старицькі жили у Києві, на теперішній вулиці Саксаганського. В тому ж будинку проживав і Михайло Драгоманов із сім'єю. Обидві квартири з'єднувалися внутрішнім ходом. У флігелі оселився Лисенко.

Друзі найчастіше збирались у Драгоманових, які мали гарне фортепіано. Лисенко, як завжди, був душею товариства. Разом з дружиною Драгоманова він грав у чотири руки; М. Старицький, який мав хороший голос (баритон), співав українські пісні, російські романси, зокрема «Не отходи от меня» Варламова. Тут же, готуючи до видання перший випуск українських народних пісень, Микола Віталійович перевіряв на фортепіано свої записи та гармонізації.

У цьому товаристві задумали й написали сатиричну оперу «Андріашіада». За сюжет узяли злободенну пригоду, що сталася тоді з директором І київської гімназії — Андріашевим (звідси і назва «Андрашіада», або «Андріашіада»).

Р. Андріашев разом з учителями І. Радкевичем, І. Гороскулем та іншими склав календар під назвою «Друг народа», що мав на меті сприяти русифікації України. За це автори сподівалися дістати нагороду й подяку від попечителя Київського учбового округу князя Ширинського-Шихматова. Проте календар вийшов дуже невдалим. На кожній сторінці траплялися грубі й кумедні помилки, як наприклад, 31 день у лютому та ін. Один з таких «неперевершених» прикладів глупства й безглуздя наводить О. М. Лисенко: «Если б земля вся состояла из одного вещества, например, железа, и если бы на ней не было ни гор, ни долины, ни рек, ни озер, ни морей, ни лесов, ни городов, ни людей,— словом, чтобы земля была чем-нибудь вроде голого железного мяча, то с помощью средств, которыми владеют ученые, можно было бы высчитать распределение в ней тепла» [3].

Віршоване лібретто «Андріашіади» складало кілька осіб, але в основному авторство належало М. Старицькому та

[2] М. Старицький одружився з сестрою Лисенка — Софією Віталіївною.

[3] *Лисенко Остап.* М. В. Лисенко. Спогади сина. К., 1959. С. 222.

М. Драгоманову. Автори не пошкодували дошкульних барв для змалювання своїх «героїв». Зокрема, мракобіс Ширинський-Шихматов характеризувався як

Гоголя сожигатель,
Дарвина гонитель,
Сеченова истребитель,
Островского притеснитель...

Музику компонував М. Лисенко. Власне, це не була оригінальна творчість, а лише дотепний монтаж мелодій з популярних тоді опер та побутових романсів.

Цікаві подробиці про створення опери-пародії наводить Д. Ревуцький, якому вдалося розмовляти з безпосередніми учасниками цієї витівки: «...М. Лисенко та його компанія вибрали для свого твору пародійну форму. Весь комізм опери полягає перш за все у влучному віршовому тексті з натяками на різні відомі сучасникам факти, далі в зовсім несподіваному вживанні популярних серед публіки мелодій, які всі звикли бачити й чути зовсім у іншому контексті, ніж зв'язаний з ними текст «Андріашіади». Наприклад, за музичну форму для дуета Андріашева й Радкевича (№ 6) взято відомий дует Альфреда й Віолетти з картини II опери «Травіата», причому партію тенора Альфреда зоставлено тенорові Радкевичу, а партію колоратурного сопрано Віолетти передано баритоно-басу Андріашеву, що саме по собі робить надзвичайно комічний ефект. Свій плач над розбитими мріями (№ 10) Андріашев виголошує в формі відомої пісні «За рекой на горе хуторочек стоит» і т. д. Перед каватиною Андріашева (№ 4) «Календарь мой в Петербурге» у прелюдії несподівано випливає жартівлива мелодія Людмили з опери «Руслан і Людмила» — «Не гневись, знатный гость...». Коли календар провалився і Андріашева кличуть «пред светлые очи» куратора, в прелюдії звучить сумна мелодія з тріо, де співається про смерть Сусаніна («Іван Сусанін», № 23). Дружина Андріашева заспокоює свого чоловіка, співаючи на мелодію «На заре ты ее не буди». І так далі все в такому роді. Складаючи оперу, очевидно, дбали про те, щоб брати всім відомі мелодії і пристосовувати до слів зовсім іншого характеру. Часто мелодія і супровід цілком, без жодних змін переноситься в оперу. Такі місця зазначено на примітках до тексту «Андріашіади» ...Мимоволі напрошується думка, що в «Андріашіаді» можна вбачати й певну пародію на італійщину, пародію в дусі (...) «вампуки» «Кривого дзеркала» [4].

[4] *Ревуцький Д.* «Андрашіада». Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. Т. 1. К., 1930. С. 89—90. (Далі див. на наст. стор.).

Крім того,— і це головне — добір кожної мелодії мав на меті створення сатиричної характеристики, побудованої саме на невідповідності змісту тексту й музики. Згодом (через п'ять років після Лисенка) подібні засоби сатиричної характеристики застосував М. Мусоргський у своїй музичній пародії «Райок». Не випадково жінку Андріашева — типову обивательку, що дбає лише за матеріальний добробут і чиновницьку кар'єру свого чоловіка, Лисенко характеризує музикою, де відчуваються інтонації «жорстокого» романсу й циганщини. Мелодію першого хору вчителів «Ах, какое наказанье» взято з опери «Ернані» Верді, де дійові особи масової сцени їдять і п'ють, співаючи. Це натяк на майже голодне існування гімназичних учителів. Композицію гідно завершував фінальний хор, у якому вся компанія «мазуриків» присягалася «донос в закон себе поставить».

«Андріашіада» скоро набула широкої популярності і з невеличкої квартири Старицьких дійшла аж до аристократичних салонів. Вона дуже припала до смаку гімназистам, які всюди виспівували різні арії, незважаючи на те, що за це їх замикали в карцер. Опера стала відома і самому Андріашеву з компанією і дуже його прогнівила. І, хоч таємниця авторства свято зберігалася, все ж декому з Лисенкового гуртка, і передусім М. Драгоманову, довелося поплатитися за свій дотеп. Як свідчать сучасники, «...дійшло навіть до Шихматова. Полетіли нові доноси на «революцію», «хлопоманство». Опера ще більше підлила масла в огонь тієї пожежі, що закінчилася виїздом М. Драгоманова з Києва» [5]. Опера «Андрашіада» показала Лисенка як дотепного й гостро сатиричного музичного портретиста.

Щодо свого історичного місця, то «Андрашіада» була першою в українській музиці сатирою, своєрідним памфлетом, спрямованим проти русифікаторської політики царського уряду на Україні.

Єдине сценічне втілення «Андрашіади» відбулося лише за радянського часу. 14 травня 1928 року її поставили викладачі та студенти Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка в приміщенні будинку Медсанпраці (Воло-

Термін «вампука» визначає безглуздість, штамп і ходульність в оперних лібретто і постановках. Існує відтоді, як у Петербурзькому театрі мініатюр і буффонад «Криве дзеркало» в 1909 році поставили одноактну оперу-пародію під назвою «Вампука — невеста африканская», во всех отношениях образцовая опера» (композитор В. Еренберг; він же автор лібретто, створеного на основі фейлетону М. Волконського).

[5] *Ревуцький Д.* «Андрашіада». Т. 1. С. 88.

димирська вулиця, № 46). Диригував виставою студент інституту О. Климов (потім — заслужений діяч мистецтв України), обов'язки суфлера виконував син композитора О. Лисенко. Відомий у Києві співак і вокальний педагог М. Філімонов співав партію Андріашева, а артистка опери К. Катеринич-Шаповалова — партію його дружини; Д. Ревуцький — учителя Радкевича; пізніший керівник капели «Думка» О. Сорока, тоді ще студент, виступив у ролях лакея, швейцара і педагога. В хорі вчителів брав участь фольклорист Т. Опопа.

Так минула зима 1866 року. Влітку 1867-го М. Лисенко знову гостював у рідних в Жовнині. Тоді він остаточно вирішив здобути вищу музичну освіту. На сімейній раді вибрали Лейпцігську консерваторію, яка вважалась однією з кращих у Європі.

З Кременчука Лисенко пароплавом поїхав до Києва. Відвідавши друзів, попрощавшись із ними, Микола Віталійович сів на диліжанс і широким Брест-Литовським шляхом вирушив на Житомир. Обабіч дорогою повільно пропливали прекрасні пейзажі рідного краю: позолочені осінню ліси, скошені поля, далекі й близькі села. Розлука з рідними, відчуття того, що незабаром доведеться розпрощатися з батьківщиною, сповнили глибоким сумом душу молодого музиканта. «Дуже я засмутився, коли труба кондуктора протрубила від'їзд»,— сповіщав Лисенко з Житомира в листі до матері [6].

Далі Микола Віталійович поїхав на Новоград-Волинський, потім його шлях лежав через Корець, Рівне, Дубно і Радзивілів до Львова. Майже з кожної станції він надсилав додому довгі листи з докладним описом міст, які проїжджав, а також різноманітних пригод, що траплялися в дорозі. У Львові Лисенко пересів у поїзд, через Австрію та Сілезію приїхав у Саксонію і, нарешті, 26 вересня 1867 року прибув до Лейпціга, який у ті часи мав вигляд суворого середньовічного міста. Певно, і Лисенкові, як кілька років перед тим Е. Грігу, стало журно й сумно, коли він вперше опинився на вузьких вулицях з високими будинками.

Ще гостріше відчув Микола Віталійович любов до батьківщини. Він писав до родичів і друзів багато теплих листів, у яких цікавився культурним життям України, новинками національної музики, літератури тощо. Одну збірку народних пісень, цілком готову, він привіз з собою, гадаючи її видати, бо надій на друкування на Україні не було.

---

[6] *Лисенко М.* Листи. К., 1964. С. 12.

Цінуючи духовні багатства свого народу, Лисенко під час перебування в Лейпцігу знайомив з українською піснею своїх співучнів та педагогів. Разом з ним у консерваторії вчився молодий музикант, теоретик і композитор О. С. Размадзе — грузин за національністю, який також був гарячим прихильником вітчизняної музики. Він допомагав Лисенкові пропагувати твори російських композиторів серед студентів і педагогів консерваторії.

У системі побудови й організації навчального процесу було багато схоластики й формалізму [7]. Ще Гріг звертав увагу на таку дивну річ, як розподіл одної дисципліни між кількома викладачами. І нерідко траплялось, що один педагог ставив учневі низький бал за ту ж роботу, яку другий оцінював високо.

У жовтні 1867 р. Лисенко писав: «У мене за розкладом три вчителі фортепіанної гри: Мошелес, Рейнеке і Венцель. Останній, кажуть, найвизначніший вчитель; він майже не грає сам, але метод навчання геніальний: його порівнюють у консерваторії з Шуманом у викладанні... Мошелес — друг Бетховена, дуже старий, з чорними, як вугіль, очима, енергійними і палаючими під час музики. Шопена німці не розуміють і з презирством ставляться до того, хто грає його. Про Глінку і не знають. А Мендельсона страшенно боготворять, але говорять про Бетховена, Баха і інших» [8]. Отже, Лисенко беззастережно засуджував невігластво деяких лейпцігських професорів, що не знають Глінки, не розуміють Шопена, виявляють на своїх лекціях зневажливе ставлення до творчої спадщини таких музичних геніїв, як Бетховен і Бах. Микола Віталійович іронічно зазначає в своєму листі, що про цих двох композиторів у консерваторії лише «говорять».

На противагу зарозумілості лейпцігських схоластів молодий композитор старанно і з любов'ю продовжує вивчати музику М. Глінки, добивається включення творів Шопена до свого власного репертуару. Про любов Лисенка до Глінки свідчить і той факт, що навіть у своїх заняттях з поліфонії

---

[7] Типовим представником сухої, схоластичної, бездушної методики викладання був описаний Грігом його вчитель гри на фортепіано Пледі: «Ось він — маленький, товстий, лисий — розсівся біля роялю з лівим вказівним пальцем за вухом; учень з убивчою нудьгою програє, а він безперестанку повторює свої стереотипні репліки: «Поволі! Весь час поволі! Натискуйте! Піднімайте пальці! Поволі!» Його виконання було суцільним рядом розділових знаків — ком, крапок з комами, знаків оклику і т. д., а між ними абсолютно нічого, ні краплі змісту!» (*Григ Э.* Мой первый успех//Русская музыкальная газета. СПБ, 1905. № 6. С. 1114).

[8] *Лисенко М.* Листи. С. 28—29.

він нерідко орієнтується на його творчість. Так, у зошиті Миколи Віталійовича з контрапункту серед використаних ним тем для фуг є дві, вочевидь запозичені з музики Глінки: перша — з прологу до «Івана Сусаніна», друга — дещо змінена фраза арії Руслана з опери «Руслан і Людмила». Цікаво, що серед цих тем є й такі, що грунтуються на українських народних піснях [9].

Лисенко активно виступає проти німецького націоналізму, який насаджувався у консерваторії. В листі до рідних від 11 лютого 1868 року він описує такий характерний випадок: «Якось удвох з Размадзе на лекції з історії музики у Бренделя ми обірвали дурного німця, який з презирством ставився до Росії з погляду музичного і говорив: «Яка там може бути музика?» Ну й висповідали ж ми його при всій чесній компанії! На що Вам старий Брендель — поважний доктор музики,— всі його лекції сповнені виразами «німецький розум», «національність», «німецька геніальність». Все це добре і всім відомо,— писав Лисенко,— але сказати про Шопена й інших слов'янських музикантів, що всі вони писали — «крали з німецької музики», це можуть говорити тільки ті люди, що дійшли до крайньої межі в своїй національній обмеженості і глупості» [10].

Лисенко робить у класі Е. Венцеля великі успіхи як піаніст, а, крім того, ділиться з ним своїми творчими задумами, грає українські пісні і завжди дістає схвальні оцінки.

Крім занять у консерваторії, Лисенко брав приватні лекції у деяких професорів і самостійно вивчав окремі музично-теоретичні дисципліни, викладання яких у консерваторії його часто не задовольняло. Але чи не найбільшу користь принесли йому відвідування концертів, де він слухав велику кількість музичних творів у виконанні кращих артистичних сил.

Музичне життя Лейпціга в ті часи мало такі форми: концерти серйозної музики, так звані академічні, відбувалися в залі Gevandhaus'a, а духовну музику виконували по церквах, здебільшого в кірсі св. Хоми. Для широкої публіки влаштовували концерти популярної музики в Schützenhaus'і. Лисенко охоче відвідував їх і свої враження описував у листах до батьків. Йому найбільше подобалися академічні концерти, в яких він слухав симфонії Бетховена і Шумана, твори Баха й Генделя, уривки з опери Вебера, виступи Антона

[9] *Губерман О.* З учбового зошита М. В. Лисенка //Мистецтво, 1955. № 2. С. 43.

[10] *Лисенко М.* Листи. С. 53—54.

Рубінштейна, Генріха Венявського та ін. Про популярні концерти Лисенко висловився так: «Уявіть собі величезні зали так званого Schützenhaus'a, розміщені в 3-х поверхах, чудово і розкішно прибрані, з саженними трюмо, і все це потопає в морі газового світла — це концертний зал. На естраді, обвитій квітами, розташовується оркестр на 40 або 50 душ, який все прекрасно виконує (все це приватні оркестри, а їх тут чимало, приїхавших на ярмарок, і всі вони дають концерти в різних залах міста щовечора). Вхід — 20 пейгрошей, тобто наших 60 коп. Але що мене вразило: входжу до залу — місць пумерованих і чинно в ряд розставлених не бачу; бачу міріади людей, дам, далі — дівчат та інших, що сидять за столами, їдять, і п'ють, і курять. Уявіть, як я розчарувався. Ця німота (правда, всі виключно купецтво) їсть і п'є і на весь голос розказує і регочеться, коли їй забажається, під час самого виконання прекрасних п'єс. Лише кілька разів сюкали, щоб мовчали, тоді перестають» [11].

Отже, листи Лисенка до батьків не тільки яскраво показують тодішній концертний Лейпціг, а й переконують, що ще до консерваторського навчання у Миколи Віталійовича вже цілком склалися його естетичні вимоги й музичні смаки.

Твори класиків (Бетховена, Шуберта, Вебера) та прекрасні оркестри, що майстерно розкривають задум автора, викликають у Лисенка захоплення. Музика малозмістовна, розрахована на зовнішні ефекти, його не задовольняє. Нарешті, композитора обурюють лейпцігські бюргери, що перетворюють концертний зал на шинок. Це в нього, який уважав музику метою свого життя, формою служіння вітчизні й народові, викликало гнів і огиду.

Таку ж відразу спричинювало схиляння перед іноземщиною, нездорове захоплення всім закордонним і рабське копіювання його — риси, які тоді були властиві відсталій частині інтелігенції. Коли Лисенко дізнався, що в Києві відкривається музична школа, він висловив свої думки з цього приводу з притаманною йому прямотою і відвертістю: «Школа київська мене не особливо тішить. Буде та ж італьянщина або німеччина, а про народні, рідні основи у нас не тільки заборонено, а навіть злочинно говорити». Він чітко визначив своє розуміння основ музичної освіти і різко негативне ставлення до тих, хто відвертається від рідної народної культури: «...музично-освітня школа в нас інакше немислима, як на народних основах, інакше-бо вона дасть, як

[11] *Лисенко М.* Листи. С. 24.

усе у нас, починаючи з суспільства, блеклий колір з іноземними рум'янами» [12].

Перший рік навчання Микола Віталійович закінчив блискуче, що засвідчує видане йому при переході на вищий курс свідоцтво (датоване 27.IV 1868). Усі педагоги дали Лисенкові прекрасну характеристику:

Теорія музики і композиції: «Пан Лисенко надзвичайно старанний учень. Встига єдуже добре. *Д. Папперіц*». «Пан Лисенко зовсім короткий час мій учень, але виявив велику наполегливість і в усіх відношеннях прекрасний учень. *Е. Ріхтер*».

Гра на фортепіано: «Пан Лисенко один з моїх найстаранніших і найталановитіших учнів. *К. Рейнеке*».

«Пан Лисенко один з моїх найбільш обдарованих учнів, виявив зразкову старанність і досяг великих успіхів. *Е. Венцель*».

Ансамбль: «Дуже талановитий! *Давід*».

Під час канікул композитор їздив на Україну, відвідав рідні місця, був у родичів і знайомих. Недалеко від маєтку Лисенків, біля Кременчука, жив поміщик О. О'Коннер, давній приятель батька (по спільній службі в кірасирському полку). Його дружина Настасія Миколаївна — далека родичка В. Р. Лисенка. Микола часто гостював в О'Коннорів. Там він познайомився з їх старшою донькою Ольгою, дуже розвиненою й освіченою дівчиною. Дружні відносини з нею не припинялися й тоді, коли він поїхав до Лейпціга на навчання. Між ними зав'язалось листування, вони подобались одне одному, і, коли Лисенко під час канікул влітку 1868 року відвідав О'Коннорів, вони одружилися. Продовжувати навчання композитор поїхав уже разом з молодою дружиною.

Ім'я Лисенка як талановитого слов'янського музиканта стало популярним і за кордоном. Ще взимку 1867 року один з його приятелів — Білозерський передав з Праги запрошення взяти участь у концерті Д. О. Агренєва-Слав'янського — організатора хорових концертів, пропагандиста російських та українських пісень за кордоном. Лисенко поїхав у Прагу і 26 грудня 1867 року виступив у великому слов'янському концерті, що відбувся у «Конвісткем Салю»[13]. Микола Віталійович грав українські народні пісні у власній обробці для фортепіано, і виступ його викликав захоплення у слухачів. Особливо сподобалася їм концертна обробка пісні «Гей, не

[12] *Лисенко М.* Листи. С. 61.

[13] Так М. Лисенко називає зал «Умелецької Бесіди» — Празької філармонії.

дивуйте!», прослухавши яку, відомий чеський музикант і етнограф Рейєр підвівся із свого місця з захопленим вигуком: «То духи од степу!» [14]

В листі до батьків Лисенко так описує свої почуття після виступу: «Ви вже повинні були одержати мого несподіваного листа з Праги, коли я їздив на свята виступати в концерті Слав'янського. Весь успіх гри і захват публіки і професорів консерваторії в Умелецькій Бесіді під час виконання наших українських мотивів, мною оброблених, я Вам вже описав в тому листі, повторюватись і хвалитися двічі не личить. Тепер я вам посилаю критику цього концерту з австрійської газети «Politique», писану професором Празької консерваторії Пиводою,— це, так би мовити, моя гордість, яку я не посоромився показати моєму професору фортепіанної гри Рейнеке і Венцелю... Слав'янський ще обіцяв прислати й чеську рецензію в «Narodni Listy» [15]...

Статтю з цієї газети передрукував львівський журнал «Правда». Треба зауважити, що чеські музиканти зразу оцінили творчий талант Лисенка й відчули, які важливі послуги принесуть його композиції слов'янській музичній культурі.

«Цікаву оригінальність артистичну пізнали ми в піаністі п. Лисенкові,— писала газета «Narodni Listy»,— який грав з власної охоти на користь концертиста [16]. Пан Лисенко родом українець, учиться в Лейпцігськім консерваторіумі. Його виразна і рівна гра була всім до вподоби. Найкраще ж подобались українські пісні, покладені ним самим з великою пильністю і дотепністю. Лицарський дух (Bohatyrsky ras) мелодії запорозької і оригінальність «козака» має для нас щось чаруючого і дивного. Пан Лисенко гадає надрукувати збірник українських пісень. Ми б дуже бажали, щоб швидше знайшов видавця, то тим виданням зробив би справді велику послугу слов'янській літературі. Не знаємо, чи хоче п. Лисенко зробити з себе піаніста; нам здається, що він має більшу вдачу до композиторства як до технічного грання, проте маємо чималі надії на процвіт слов'янської музики...» [17].

«Такий панегірик приємно мені прочитати,— підсумовує Лисенко,— господь знає, може, в ньому багато зайвого сказано, може, надії люб'язних родаків і примарні, і нездійс-

[14] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 49.

[15] *Лисенко М.* Листи. С. 44.

[16] Тобто Агренєва-Слав'янського.

[17] Цит. за: *Лисенко О.* З листування М. В. Лисенка //Радянська музика, К., 1941. № 2. С.39.

нимі, але я все ж таки не можу заховати задоволення від подібних рецензій самого музикального народу Європи» [18].

Окрилений успіхом на концерті у Празі, заохочений до дальшої творчої праці схвальними відгуками прогресивної слов'янської преси та сподіваннями, що його творчість буде новим словом у сім'ї братніх слов'янських музичних культур, Лисенко з великою наполегливістю домагається видання першого випуску українських пісень для голосу з фортепіано. Опублікування їх композитор вважає загальногромадянською справою, що має покласти початок збиранню, вивченню та художньому опрацюванню зразків національного музичного фольклору і відкрити світові чудесні мистецькі скарби свого народу.

Друкування збірника завдало Лисенкові багато клопоту. Не маючи ніякого досвіду у видавничій справі, він звернувся по допомогу до свого вчителя — професора Е. Венцеля, і той познайомив його з відомим нотним видавцем К. Редером. В одному з листів до родичів Микола Віталійович писав: «Пісні показував Венцелю. Йому дуже вподобалася моя гармонізація. Він мене обіцяв повести до друкаря і розрахувати, що коштуватиме» [19].

К. Редер, як типовий ділок-комерсант з числа тих, що нерідко наживалися на молодих композиторах, вимагав від Лисенка значної суми грошей і лише за такої умови погоджувався друкувати його збірник. Таких грошей Лисенко, звичайно, не мав, але мусив згодитись на умови Редера, сподіваючись на допомогу своїх київських друзів.

Коли з Редером справа була залагоджена, Лисенко звернувся до П. Косача та М. Старицького. П. Косач відразу погодився допомогти і пообіцяв вислати гроші, але з невідомих причин виконав свою обіцянку тільки через рік. Про це Лисенко писав: «Результатів від київської братії я майже й чекав таких. Де ж ці крикуни, віщателі, як Косач, що взявся дати гроші на друкування? Інші, зрозуміло, могли тільки обіцяти, але вони в своїй обіцянці щодо коштів настільки ж спроможні, наскільки спроможний і кожен з нас окремо. Проте Косачу й Лашкевичу [20] зовсім непростимо не допомогти в цьому випадкові коштами, які будуть цілком і вірно гарантовані» [21]. П. Косач надіслав обіцяні гроші до Лейпціга

[18] Цит. за: *Лисенко О.* З листування М. В. Лисенка //Радянська музика, К., 1941. № 2. С. 39.

[19] *Лисенко М.* Листи. С. 33.

[20] Товариш М. В. Лисенка по університету, потім мировий суддя, видавець журналу «Киевская старина».

[21] *Лисенко М.* Листи. С. 38.

у 1868 році, і в жовтні того ж року перший випуск народних пісень для голосу й фортепіано вийшов з друку. До нього Микола Віталійович включив 40 зразків українського пісенного фольклору. Це число стало обов'язковим для всіх наступних випусків народних пісень для одного голосу в супроводі фортепіано.

Випускаючи свій перший збірник, Лисенко мав на меті передусім задовольнити величезну потребу української громадськості в музичній літературі такого типу. Один за одним виникали аматорські музичні й театральні гуртки, українська пісня щодалі займала більше місце в домашньому музикуванні, а пісень з простим, але високохудожнім інструментальним супроводом тоді майже не було. Німці дуже здивувалися, коли довідалися, що Лисенко має замовити видавцеві 600 примірників свого збірника. Для них таке число здавалося надто великим. «Тепер, щодо кількості екземплярів,— писав Лисенко,— то я тут брав середнє пропорціональне до 1000. Розрахунок вірніший, що 600 може розійтися набагато скоріше, ніж 1000 або 1200, як радив Антонович. Та, по суті, це діло завжди легко й виправити. Якщо буде вимога публіки, якби надіслані 600 екземплярів розійшлись, зараз би відбити можна, скільки потрібно буде. А тут і то німці очі повитріщали, коли я замовив 600 екземплярів, і сам професор Венцель, який водив мене до відомого німецького різчика Редера, тільки усміхнувся, почувши замовлену кількість екземплярів, та бажав успіху, щоб розійшлась така величезна, на його думку, кількість збірників» [22].

Перший випуск складений Лисенком на основі грунтовних дослідів у галузі музичного фольклору, які перед тим провів автор, маючи перед собою таку цінну наукову працю про українську народну пісню, як відома стаття «Музыка южнорусских песен» О. Сєрова, надрукована сім років перед тим (1861, журнал «Основа»).

Вже перша у збірнику пісня-легенда «Ой зійшла зоря», яку пізніше блискуче обробив М. Леонтович для соліста-баритона й хору, визначила ряд характерних рис, властивих творчому методові Лисенка. Епічний колорит напівісторичного змісту виразно виявлений у широкій, на перший погляд, простій, але вельми образній мелодичній лінії. Композитор майстерно ввів слухача в суворий пастрій невеликим фортепіанним вступом, побудованим на найхарактерніших елементах наспіву. Вступ у сконденсованому вигляді відтворив розвиток мелодико-поетичного образу. Епічний, розповідальний

[22] *Лисенко М.* Листи. С. 39.

характер Лисенко добре підкреслив відтворенням звучання українського народного інструмента — ліри, колись поширеної серед народних співців. У басах стало звучить інтервал квінти, що має відповідати постійному органному пунктові цього інструмента. Весь супровід «Ой зійшла зоря», стриманий і лаконічний, дає виразну картину епічної розповіді про давню подію, яка лишила глибокий слід у народній пам'яті (3).

3 Adagio grave

Побутова пісня «Оженився козак» — приклад звичайної гармонізації. Тут композитор поставив перед собою обмежене завдання — дати мелодії правдивий ладово-гармонічний фон. Можливо, через відсутність повного тексту пісні (наведено лише одну строфу) автор не зміг дати більш самостійного за образами супроводу.

Пісню «Ой пила та Лемериха» представлено у відмінних варіантах. І в наступних збірниках Лисенко, як правило, подає найцікавіші варіанти однієї і тієї ж пісні. Тим самим він підкреслює науковість своєї праці. Інструментальний вступ та й цілий супровід в обох варіантах пісні «Ой пила та Лемериха» характерний тим, що він заснований на найвиразніших елементах мелодії. Такий прийом можна назвати образно-мелодичною конденсацією. Окремі мотиви та звороти постійно звучать у партії фортепіано. Цим композитор досяг єдності обох елементів музичного вислову — вокального та інструментального (4).

4 Moderato

Як уже зазначалося, обидва варіанти відмінні між собою щодо мелодики, ладу, ритму. Перший — широкий, дещо забарвлений в епічні тони наспів; у другому — більше схвильованості, теплоти, чимало мелізматики. Таку відмінність автор і відтворив в інструментальному супроводі.

Значне місце в першому випуску, як і в наступних, посідають козацькі пісні. Поетичну, прекрасну щодо мелодії «Ой пущу я кониченька» автор перетворив у своєрідну пісню-марш. Це, в основному стосується приспіву:

Військо йде, короговки мають,
Попереду музиченьки грають.

Щоб підкреслити «військовий» характер, Лисенко заснував фортепіанний вступ на мелодичному варіанті згаданого вже приспіву; фактура супроводу переважно гармонічна.

До першого випуску Микола Віталійович вмістив ряд композицій, які, по суті, перерастають «обробки». Йдеться про «Гей, не дивуйте», «Максим козак Залізняк», «Ой гаю мій, гаю», «Лугом іду, коня веду», «Дощик» та ін. Це розвинені вокально-інструментальні твори, написані на основі народної пісні, де фортепіанний супровід розкриває те, чого не можна передати засобами лише вокальної музики.

Пісня-марш «Гей, не дивуйте» — народний гімн часів визвольної війни українського народу проти польської шляхти під проводом Богдана Хмельницького — перетворилася у яскраво-образну музичну картину. Глухий далекий гуркіт у басах, на тлі якого проходять уривки мелодії, звучить як далекий відгомін битви (5).

Гучність поступово посилюється, низькі остинатні октави немов відтворюють грізні кроки народних бійців, що наближаються під звуки переможних сурм (фанфари у верхніх голосах). Наростання гомону, сміливі тональні зіставлення

(*фа* мінор, *фа-дієз* мажор), стиснення й регістрово-тональне переміщення тематичних мотивів угору — все це створює потужне емоційне наснаження. На кульмінації вступає хор із піснею «Гей, не дивуйте». Вона звучить як героїчний гімн народу-переможцеві. Перед очима наче монолітні лави козаків, які стали за волю і незалежність батьківщини. Похід віддаляється, пісня поступово затихає, її далекий відгомін чутно на тлі грізних кроків народного війська.

У пісні «Гей, не дивуйте», можливо, вперше так яскраво відтворено образи народної героїки [23], які автор згодом розвинув у музичній драмі «Тарас Бульба». Саме її Микола Віталійович виконував на концерті слов'янської музики в Празі.

Перший випуск створений, в основному, для одного голосу в супроводі фортепіано. Але в пісні «Гей, не дивуйте». Лисенко звернувся до чоловічого хору, щоб мати змогу передати справді масову народну картину.

У такому ж плані, як «Гей, не дивуйте», написано пісню-марш часів Коліївщини — «Максим козак Залізняк».

[23] Не випадково в період революції 1905 р. на її мотив співали революційну «Пісню страйкарів».

Звісно, вона поступається перед першою широтою показу народної сили, проте викликає у слухачів почуття радісного піднесення й віру в непереможність народу.

«Ой гаю мій, гаю», «Лугом іду, коня веду» — це розгорнені ліричні картини. Тут також фортепіано договорює те, чого не змогла розповісти мелодія, допомагає виявити все багатство емоцій, властиве народно-поетичним текстам.

Знаменитий «Дощик» — витончена, колоритна побутова сценка, де фортепіано добре підкреслює жартівливий характер, а також передає капотіння кришталево-чистих дощових крапельок.

«Коли б мені, господи» — танцювальна народна картина з широким інструментальним розвитком.

Останньою в першому випуску є хореографічна пісня-гра «Король». Вона цікава зіставленням двох різко контрастних музичних образів: маршового епізоду «Король, король по городу ходить» та ліричного, ніжного, навіть дещо сумного — на слова «Виводу, виводу, чом не йдеш по воду». Це дає багатий матеріал для виконавців, що задумали відтворити народну хореографічну гру з певним елементом театралізації. Контрастність епізодів синтезується у швидкій бадьорій коді, побудованій на самостійному музичному матеріалі.

Перший випуск українських народних пісень відзначається великою виразовою роллю фортепіанного супроводу. Тут Лисенко розкриває внутрішнє єство мелодій, їх ладову природу. Слід зауважити, що фактура в основному гармонічна і чимало пісень нагадують прості, але високомистецькі гармонізації. У багатьох з них широке використання фортепіано дає змогу композиторові створити цілі музичні картини, що вражають конкретною образністю змісту. А деякі з пісень — мовби програмні п'єси («Гей, не дивуйте»), де вокальна й фортепіанна партії рівноправні.

Цей випуск народних пісень Лисенка, крім практичного виконавського призначення, мав велику науково-етнографічну вартість. Лисенко викликав широкий інтерес до збирання й публікації фольклорного матеріалу. Мелодії тут подано з можливою для слухового запису точністю, чим не відзначалися, як правило, видання попередніх збирачів. Даний випуск став зразком для творчої роботи багатьох українських митців — як сучасників Лисенка, так і радянських.

Проте певною вадою збірника з погляду наукового є те, що не для всіх пісень укладач подав місце запису і зовсім не зазначив, від кого їх записано (за винятком однієї). Немає також чіткого поділу за жанрами. Але це не може применшити величезної художньої та наукової цінності видан-

ня, яке поклало початок нового етапу в українській музичній творчості й фольклористичній науці.

У 1868 році група прогресивних діячів Західної України задумала відзначити роковини з дня смерті Тараса Шевченка. Тоді мав відбутися концерт з музичних творів на тексти поета. Щоб поповнити ще бідний шевченківський музичний репертуар, галичани замовили Лисенкові, про успіхи якого в галузі композиції вони вже знали, музику до слів «Заповіту». Микола Віталійович залюбки прийняв цю пропозицію, і через якийсь час твір для соліста-тенора, хору та фортепіано був надісланий до Львова.

Написанням хору — речі, ідейно визначальної для всього творчого шляху композитора,— Микола Віталійович започаткував велику серію під назвою «Музика до «Кобзаря», яка в цілому охоплює більше як 80 вокально-інструментальних номерів різних жанрів, починаючи від пісні й романсу і кінчаючи кантатами.

В листі до Куліша від 23 (11) липня 1869 року з Лейпцига Лисенко писав: «...Сам я тепер ревно працював над Шевченком: увів його кілька поспівів на музику. Згодом появлю, може, цілий цикл його поезій піснею й іншою хвормою, бо у нас є велика недостача на розвій музики української» [24].

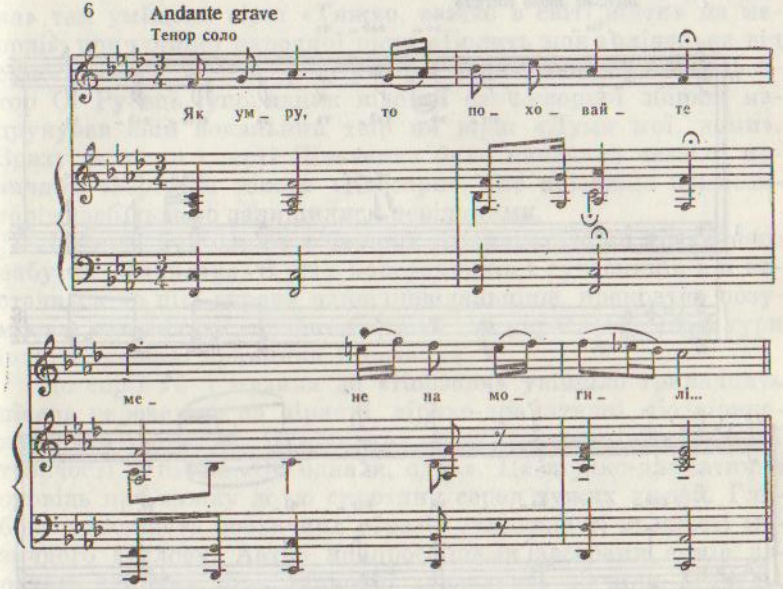
Отже, приступаючи до перших композицій на слова Т. Шевченка, Лисенко не тільки мав на увазі написання цілого циклу, й свідомо прагнув розширити межі сучасної йому української музики, збагатити її новими жанрами й формами.

Чи можна вважати випадковим збігом обставин те, що композитор починає свій шлях з музичного твору на текст великого поета-революціонера? Гадаємо, ні. Поява «Заповіту» була підготовлена тривалою діяльністю Лисенка в галузі української культури, що свідчить про те, як щиро молодий митець сприйняв передові ідеї свого часу і зумів художньо втілити їх. Усі образи Шевченка композитор подав у плані епічної розповіді. Інтонаційна мова хору базується виключно на специфічних властивостях історичних пісень і, частково, дум. Мелодія широка, наспівна, і подекуди нагадує речитацію народного співця-бандуриста (6).

Епічний характер Лисенко підкреслив також у супроводі, де фортепіанні уступи нагадують інструментальні перегри народного співця-бандуриста. У фактурі композитор часто користувався арпеджіо, а цей прийом, як відомо, також випливає з виконання на бандурі.

---

[24] *Лисенко М.* Листи. С. 102.



Великого піднесення автор домігся на словах «Поховайте та вставайте...»; покладені на полум'яну музику, вони звучать як заклик до волі й незалежності (7).

У першому творі на текст «Заповіту» молодий композитор ще не зміг піднестися до ідейно-художнього рівня геніального вірша. Зокрема, Лисенко не до кінця передав революційний пафос поезії, заклик до розправи над ворогами трудового люду. Можливо, це спричинилось до того, що цей твір не набув великої популярності. Слід також зважити на сильного конкурента — знамениту музику «Заповіту» полтавського вчителя співів Г. Гладкого, яка вже тоді набула значного поширення і, по суті, стала народною. Але теплота і щирість хору Лисенка, його яскравий народний колорит і національна форма не втратили свого значення і сьогодні.

Галичани, для яких було написано «Заповіт», тепло сприйняли музику. Як і передбачалось, її виконали на урочистому вечорі пам'яті Т. Г. Шевченка у Львові. У західноукраїнських часописах було вміщено кілька рецензій на концерт. Газета «Правда» надрукувала статтю Теодора Леоптовича, в якій він, між іншим, писав: «Утвір Лисенка («Заповіт») відличається ще тим, що єго спів — то правдива питома українська мелодія, уносяча нас в ті далекі, а сердцю так близькі сторони, де вона зродилася; відличається вона тим,

що, віддаючи фарби, які словесні звуки півця в єго серце вклали, в музичній формі лишає за собою стереотипні, а творить нові музичні форми, передуючи новій фазі, в яку тепер музика вступає» [25].

Як видно, уже в першому оригінальному творі Лисенка на слова Т. Шевченка сучасники відчули те нове, що дав українській музичній культурі талант Миколи Віталійовича.

Музична інтерпретація поетичної спадщини Шевченка почалася ще за життя поета. Першим автором музики до «Кобзаря» були прості люди, що створили ряд мелодій до Шевченкових поезій, мотиви яких поет узяв з народної творчості, і повернули в побут у формі пісень-перлин.

Перший друкований музичний твір на слова Шевченка з'явився ще 1858 року в збірнику пісень та романсів українського співака С. Д. Паливоди-Карпенка. Під назвою «Дум-

[25] Див.: *Барвінський Олександр.* Спомини з мого життя. Перша частина. Львів, 1912. С.142—143.

ка» там уміщено вірш «Тяжко, важко в світі жити» на мелодію популярної народної пісні «Болить моя голівонька від самого чола». У 1860 році український етнограф і композитор О. Рубець, упорядник відомої фольклорної збірки, надрукував свій вокальний твір на вірш «Думи мої, думи». Зразу ж після смерті Шевченка було написано чимало музичних творів на тексти «Кобзаря», але прізвища композиторів здебільшого залишилися невідомими.

Лисенко був одним з перших інтерпретаторів поетичного набутку Шевченка. З усіх попередників і сучасників він поставився до цієї справи найвідповідальніше, прекрасно розуміючи, яке велике значення мають для української культури ідейно-художні принципи Шевченка.

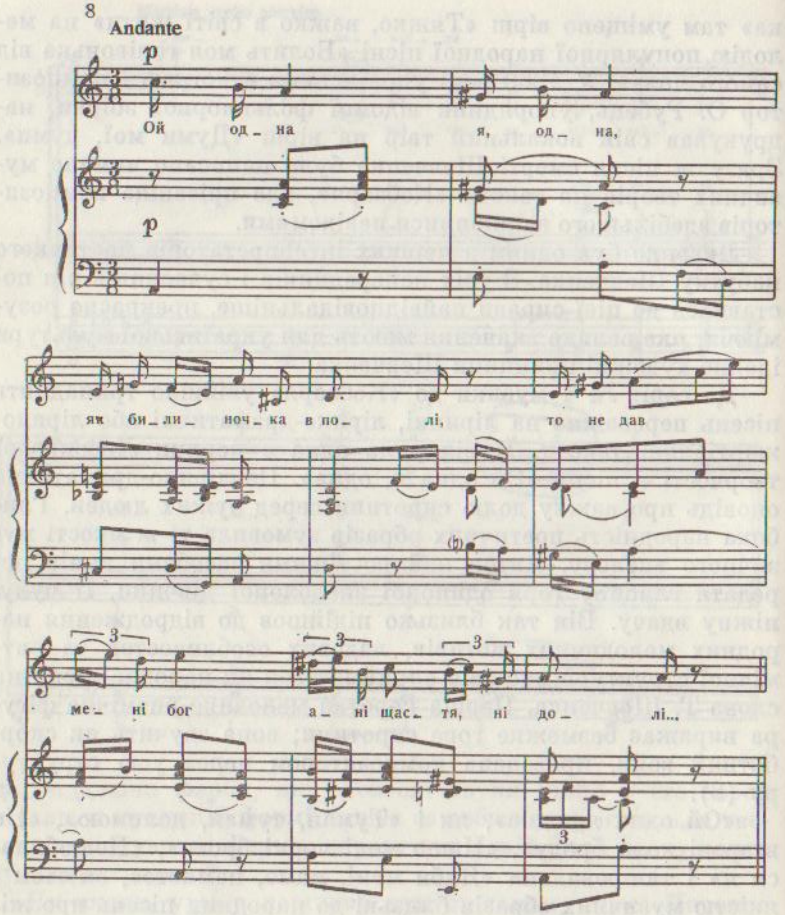
До серії № 1 музики до «Кобзаря» увійшло тринадцять пісень переважно на ліричні, лірико-драматичні або лірико-жартівливі тексти. Її відкрила одна з перлин Лисенкової творчості — пісня «Ой одна я, одна». Це лірико-драматична оповідь про важку долю сиротини серед чужих людей. Глибока народність поетичних образів зумовила ті ж якості музичного вислову. Автор найпростішими засобами зумів передати глибину горя одинокої знедоленої дівчини, її чулу, ніжну вдачу. Він так близько підійшов до відродження народних мелодичних мотивів, ладових особливостей та ритмічної структури, що твір сприймається як народна пісня на слова Т. Шевченка. Перша коротка мелодико-ритмічна фігура виражає безмежне горе сиротини; вона звучить як скорботний зойк, проведена композитором через усю структуру (8).

«Ой одна я, одна», як і «Туман, туман, долиною», «На вгороді коло броду», «Нащо мені чорні брови», «Полюбилася я» і танцювальна «Якби мені, мамо, намисто», змістом і якістю музичних образів близькі до народних пісень про жіночу долю. Отже, народність творчості Лисенка полягає і в її жанровій спорідненості з певними видами народних пісень.

В пісні «Ой чого ти почорніло», мелодика якої забарвлена в героїко-епічні тони, в чарівній картинці «Над Дніпровою сагою» з ледь помітним відтінком фантастики, таємничості Лисенко виступив як психолог і майстер колоритного музичного живопису. Це особливо яскраво виявилось пізніше — в його операх «Різдвяна ніч» і «Утоплена», де музичний пейзаж і мотиви народної фантастики посіли досить значне місце, а також у народній драмі «Тарас Бульба».

Прекрасне ліричне тріо «Сонце заходить», також включене до серії № 1 музики до «Кобзаря», знаменує собою поча-

8



ток плодотворної праці композитора в жанрі камерних вокальних ансамблів.

Загальний висновок щодо цієї серії музики Лисенка на слова Шевченка можна зробити такий: більшість відібраних віршів — ліричні, написані поетом у характері народних пісень. Музика Лисенка повністю їм відповідає. Проте це не означає, що він копіював ті чи ті зразки фольклору. Микола Віталійович відтворив характерні образи, стильову специфіку народних пісень. Він творчо використав їх і на цій основі подав розвинені вокальні форми. Народна мелодія передає текст яскраво, образно, але здебільшого через куплетну будову — в одному емоційному плані, коли кожна нова строфа тексту, що виявляє наступну якість поетичного образу, співається на одну й ту ж мелодію.

Панівне значення вокальної партії як основного виражального засобу і підкорення йому всіх інших повною мірою властиве оригінальній творчості Лисенка на слова Шевченка.

Одним з найхарактерніших творчих засобів композитора в обробках народних пісень є сконденсований виклад у фортепіанному вступі основних мелодичних зворотів; найяскравіші з них супроводжують вокальну партію протягом її розвитку. Тим самим автор конкретизує впливову силу музики. Цей же прийом він вживає також в оригінальних піснях.

Отже, неважко дійти висновку, що Лисенко як художник-демократ подав справді народну музику до текстів Шевченка.

У роки навчання в Лейпцігській консерваторії Микола Віталійович, крім обробок народних пісень і написання перших опусів музики до «Кобзаря», подав кілька інструментальних творів, серед них — симфонічну Увертюру на тему пісні «Ой запив козак, запив» [26], першу частину Симфонії *до* мажор, що була класним завданням з композиції, а також Квартет і Тріо (для двох скрипок і альта).

Своїм загальним спрямуванням, стилем, особливостями музичної мови й інструментовки Симфонія [27] близька до ранньокласичних зразків. Працюючи над нею, автор, мабуть, ще не ставив серйозних мистецьких завдань, а мав на меті оволодіти принципами сонатної схеми, набути певних навичок у галузі симфонічної розробки тематичного матеріалу тощо. В кожному разі Лисенко, напевне, завершив би твір у найближчому майбутньому. Тому в основі Симфонії — класична сонатна схема. Тема головної партії дещо полонезно-маршового характеру. Вона позначена пориванням уперед, наявністю внутрішнього мелодичного й ритмічного контрасту (9).

9

[26] Можливо, що цю Увертюру Лисенко використав як вступ до оперети «Чорноморці», про що свідчить її тематичний матеріал.

[27] Нині під назвою «Юнацька симфонія» вона виконується у редакції М. Скорика.

Побічну партію експоновано в *ля* мінорі. Проте вона мало відмінна від попередньої, бо сконструйована з тих же інтонаційних і ритмічних елементів, що й попередня (10).

10 Allegro con spirito

Недостатня контрастність обох провідних образів спричинила певну статичність розробки. Суть цього розділу полягає в сумісному проведенні поспівок з головної і побічної. Енергію руху композитор, в основному, черпав з гострих пунктирів. Через це поспівки обох тем мовби зближуються між собою і, зрештою, зводяться до одного виражального знаменника.

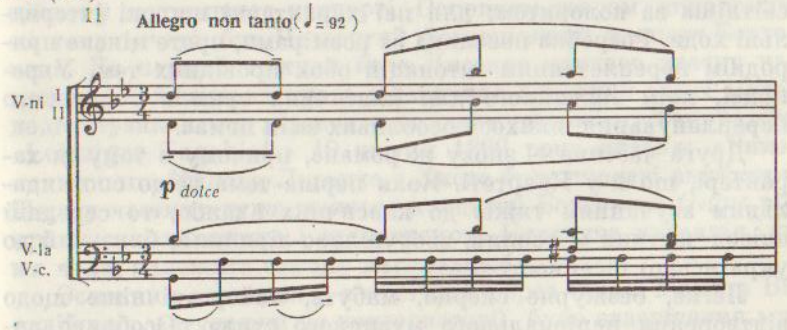
Автор, очевидячки, відчував певну однотипність тематичного матеріалу. Щоб якось позбутися цього, композитор запровадив у розробку просторий ліричний епізод — наспівну мелодію, котра нагадує українські народні романси. Він «емоційно розвантажив» попереднє звучання, надав йому динамічності, що сприймається як природний драматургічний прийом. Тим самим Лисенко уникнув елементу емоційно-образної статики.

Кінцевий розділ розробки — типово класичний підхід до репризи. Микола Віталійович заснував його на матеріалі побічної партії на тлі домінантового органного пункту. Поступове нагромадження настроєвої напруженості й гармонічної нестійкості природно розрядилося впровадженням репризи. Спершу вона нічим не відрізняється від експозиції. Лише побічну автор перевів з *ля* мінору в *ре* мінор. Кода характеризується синтезом обох тем.

Незважаючи на незавершеність, Симфонія відіграла основоположну роль у становленні на Україні цієї найскладнішої форми інструментальної музики. Адже тоді, коли композитор написав її, ще не був відомий жодний національний зразок.

Не закінчив Микола Віталійович і Квартету *ре* мінор, який разом з Тріо надрукували тільки в радянський час, у 20-томному виданні творів Лисенка. Квартет цікавий як спроба перетворення національної мелодики в камерному інструментальному ансамблі. Якщо перша частина його ще перебуває у стильовій сфері класичної музики, то друга за характером близька до інструментального романсу, досить поширеного в українській музиці середини XIX ст. Тут композитор використав мелодію народної пісні «Ой не світи, місяченьку», хоч розробка її недосить органічна щодо перетворення специфічних засад національного музичного стилю (11).

11 Allegro non tanto (♩ = 92)



Граціозна танцювальна тема менуета дещо нагадує жартівливі українські пісні.

Значним кроком до стильової єдності й цілісності художньої форми стало Тріо *ля* мінор, позначене впливом ранніх романтиків, що на той час були у великій пошані в Лейпцігській консерваторії.

Твір складається з чотирьох частин. Незважаючи на невеличкі розміри, всі вони щодо структури відповідають принципам сонатного циклу.

Повільний вступ до першої частини своїм журливим характером, ладовими особливостями нагадує народну пісню. На перетворенні цієї мелодії композитор заснував тему головної партії. Побічна відзначається спокійнішим рухом, світліша за колоритом; для неї характерні широкі інтервальні ходи. Розробка невелика за розмірами, проте цікава природнім переплетенням інтонацій обох провідних тем. У репризі, крім звичайного для класичних зразків тонального перепланування, якихось особливих змін немає.

Друга частина — знову ж романс, причому в тому ж характері, що й у Квартеті. Коли перша тема дещо споглядальним звучанням тяжіє до класичних адажіо, то середній епізод частини — теплий, зворушливо-ліричний, близький до української пісенності.

Легке, безжурне скерцо, мабуть, найорганічніше щодо відтворення національного музичного стилю. Особливо виділяється наспівна друга тема, в оформленні якої можна вбачати елементи підголоскової поліфонії.

Фінал передусім приваблює першою темою — світлою, радісною, розмашистою за мелодичним рухом, яка й визначає емоційний характер усієї частини (12).

Коли порівняти Тріо з обома попередніми композиціями, то воно вигідно вирізняється зрослою майстерністю автора, більшою різноманітністю прийомів розвитку тем, багатшою і цікавішою фактурою. Це цінний зразок камерно-інструментального ансамблю, створенням якого (так само, як і Квартету) Лисенко поклав початок даного жанру в українській музичній літературі.

Працюючи як композитор, Лисенко в той же час старанно й наполегливо засвоював консерваторський курс. Завдяки талантові та сумлінній роботі чотирирічний курс навчання він закінчив за два роки.

Тепло сприйняли слухачі виступ Лисенка на екзаменаційному випускному концерті. Основним твором, виконаним на тому вечорі, був Четвертий фортепіанний концерт Бетховена. До першої частини його Лисенко написав власну каденцію. Лейпцігська преса відзначила видатний успіх молодого музиканта у кількох схвальних рецензіях. Так, газета «Leipziger Tageblatt» 10 квітня 1869 року писала: «Виконання пана Миколи Лисенка з Києва було справді видатним. Першу частину дуже важкого концерту Бетховена *G-dur* він провів з натхненням і артистизмом. Блискуча каденція, як ми чули, належить самому виконавцеві».

Основним завданням, яке ставив перед собою Микола Віталійович, вступаючи до консерваторії, було завершення музичної освіти. Але, на жаль, на той час у цьому учбовому

закладі вже виразно виявилися елементи схоластики. На деякі важливі теоретичні дисципліни не зверталося належної уваги. Так, наприклад, у період перебування Лисенка в консерваторії там зовсім не вивчалася інструментовка, через що Лисенко не міг як слід оволодіти виражальними можливостями симфонічного оркестру. Зате як піаніст він досяг значних успіхів, довівши у тому навчальному закладі до високого художнього рівня свою виконавську майстерність.

Слід підкреслити, що для формування Лисенка-композитора велике значення мало також бурхливе концертне життя Лейпцига. Микола Віталійович прослухав там у виконанні першорядних артистів багато найвидатніших творів світової музики.

Але справжньою школою для Лисенка — художника, композитора-демократа — стало глибоке студіювання пісенної культури українського народу та музичної творчості композиторів-класиків.

ГЛАВА IV

Повернення на батьківщину. Концертна діяльність. Другий випуск народних пісень. Реферат про українські думи та пісні. Оперети «Чорноморці» і «Різдвяна ніч». Третій випуск народних пісень. Поїздка в Петербург

По закінченні навчання (1869) Лисенко повернувся на Україну і оселився на постійне мешкання в Києві, який на той час став уже досить значним осередком музичної культури.

З 1867 року почав працювати постійний театр російської опери. На його сцені виступали видатні вокальні сили: сопрано В. Фабіан-Біанкі і О. Сантагано-Горчакова, баритон С. Біжеїч, тенор О. Додопов, баси Ф. Львов та О. Ляров, «окраса трупи» — меццо-сопрано Красовська та інші, що користувалися великим успіхом у киян. Вони знайомили їх з операми Глінки і Даргомижського, популярною «Аскольдовою могилою» Верстовського та іншими творами. Пізніше у трупі Київського театру працював видатний співак — бас Ф. Стравінський (батько композитора Ігоря Стравінського). З ним у Лисенка встановилися ділові й товариські відносини. Нерідко обоє разом виступали в концертах [1].

З 30-х—40-х років минулого сторіччя значно пожвавилося концертне життя міста. Зростаючий потяг населення до музичної культури викликав до життя нові форми концертної діяльності, різні напіваматорські, напівпрофесіональні гуртки і товариства. Гастрольні виступи приїжджих віртуозів у залі Контрактового будинку і в актовому залі університету збирали велику аудиторію.

У 1863 році в Києві відкрилося відділення Російського музичного товариства (РМТ) [2]. Його діяльність відіграла позитивну роль у справі пропаганди кращих зразків російської і світової музичної класики. Вперше в Києві зазвучали твори Глінки, Даргомижського, Сєрова, симфонії Бетховена, Гайдна, Шуберта, різні композиції Баха, Шопена, Вебера, Ліс-

[1] Див.: *Гозенпуд А.* Н. В. Лисенко и русская музыкальная культура. Музгиз, М., 1954, с. 29.

[2] В історію увійшло під скороченою назвою «ИРМО» (Императорское русское музыкальное общество») або просто «РМО».

та, Монюшка, які поступово витісняли малохудожній розважальний репертуар.

Певні заслуги РМТ мало й щодо організації мережі спеціальних навчальних закладів, які готували кадри кваліфікованих музикантів — педагогів та виконавців. Одну з шкіл РМТ було засновано в Києві. Микола Віталійович деякий час працював у ній педагогом. Крім того, він брав участь у концертах товариства.

Як визначний виконавець-віртуоз і ансамбліст Лисенко систематично виступав у симфонічних і квартетних зібраннях. Протягом сезонів 1865—1867 рр. Микола Віталійович сім разів брав участь у концертах як соліст-піаніст, виконуючи великі фортепіанні твори в супроводі симфонічного оркестру та віртуозні концертні парафрази. Він також був постійним учасником складних фортепіанних ансамблів [3].

А. Гозенпуд у цитованій вище книжці наводить програму ще одного публічного виступу Миколи Віталійовича як піаніста-віртуоза. В концерті, що відбувся в 1870 році, він виконав П'ятий фортепіанний концерт Бетховена з оркестром, Рондо Шопена і дві угорські рапсодії Ліста [4].

Пізніше, в концертних сезонах 1879—1882 рр., Лисенко продемонстрував багато складних і рідко виконуваних зразків камерної музичної літератури: секстет Глінки, фортепіанні квінтети Бетховена, Шуберта, Шумана й Гуммеля, квартети Шуберта й Мендельсона (№ 2), тріо Бетховена (*сі-бемоль мажор*), а також ряд камерних ансамблів інших авторів. Крім того, В. В. Пухальський згадує, як він улаштував Лисенкові великий прилюдний концерт з різноманітною програмою, до якої входили хорові пісні, оперні арії і концерт Шумана для фортепіано з оркестром, який Микола Віталійович виконав блискуче.

В сезоні 1872/1873 рр. Микола Віталійович був у складі дирекції РМТ. Але як художник з демократичними поглядами, що всі свої сили і творчу енергію спрямував на служіння народові, він мусив незабаром розірвати з цією організацією тому, що вона нерідко виявляла байдужість до кращих зразків російської музики і зовсім ігнорувала українську. Лисенко не міг примиритися з великодержавницькими тенденціями деяких адміністраторів РМТ та їх ворожим ставленням до підготовки українських музикантів. У своїй роботі про кобзаря Остапа Вересая Микола Віталійович писав: «У нас на півдні ще й художників не завелося. Опріч правильного розуміння й вивчення всякої іншої музики, до своєї рідної не прищепилось у публіки нашої ні уподобання, ні нахилу, ні смаку, ні прихильності, незважаючи на те, що вже кілька років у Києві існує музичне товариство з школою при ньому» [5].

Залишивши школу РМТ, Лисенко почав розвивати активну діяльність серед тих людей, які співчували розвиткові національної культури. Композитор поступово став центральною постаттю в музично-громадському житті Києва; навколо нього гуртувалося усе найпрогресивніше і найкраще з культурних сил міста.

Хоч вільного часу Лисенко мав обмаль (був перевантажений педагогічною роботою), він наполегливо працював як етнограф-збирач народних мелодій та композитор-творець: готував дальші випуски народних пісень і писав музику до «Кобзаря» Шевченка.

У своїй практичній роботі Микола Віталійович творчо використовував теоретичні знання, набуті під час навчання; він постійно прагнув виявити характерні особливості фольклору, не затушовувати їх загальноприйнятими правилами гармонізації та голосоведення. Сам композитор говорив про це яскраво й образно: «Адже ж я взяв у німця в Липському консерваторіумі науку його про музику, а вернувсь додому та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати, не знімечуючи своєї пісні. Може, якийсь час був під впливом

---

[3] Наводимо список виконаних Лисенком творів:
Бетховен. Концерт № 3 для ф-но з оркестром (виконувався в цілому і окремими частинами).
Гуммель. Allegro і Менует з септету.
Вебер — Ліст. Великий полонез для двох фортепіано. Вик. М. Лисенко разом з піаністкою Клейбель.
Мошелес. Контрасти. великий дует для двох фортепіано. Вик. Лисенко, Ільяшенко, Клейбель і Тальберг.
Мошелес—Мендельсон. Марш з опери «Прециоза» з варіаціями для двох фортепіано. Вик. М. Лисенко та Ільяшенко.
Бетховен. Полонез для ф-но у 8 рук. Вик. Клейбель, Тальберг, Лисенко та Ільяшенко.
Верді—Ліст. Парафрази на теми опери «Ріголетто».
Літольф. Другий концерт-симфонія для фортепіано з оркестром.
Бах. Концерт для трьох ф-но з оркестром. Вик. Критська, Клейбель, Лисенко.
Рейсігер. Тріо. Вик. Лисенко, Городинський, Юрченко.
Россіні. Увертюра з опери «Семіраміда», для 8 ф-но в 32 руки. Вик. Іванова, Кельн, Клейбель, Критська, Лазова, Міклашевська, Тальберг, Федотова, Левандовська, Ільяшенко, Лисенко, Каульфус, Чарнобський, Шадек I, Шадек II, Фаворов. (Див.: *Миклашевский И.* Очерк деятельности Русского Музыкального Общества... К., 1913).

[4] *Гозенпуд А.* Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М., 1954. С.86.

[5] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. К., 1955. С. 10.

чужої науки, а далі вигнався на своє і вже ясно одмежував собі, де моє, а що не моє» [6].

Інтерес Лисенка до збирання і публікації фольклорних зразків аж ніяк не був суто науковим, етнографічним. Микола Віталійович розумів, що вихованню музичних смаків населення, підкресленню рівня музичної культури України дійово сприятиме пропаганда народнопісенних скарбів. Він продовжив і розвинув справу, започатковану його попередниками,— Г. Галаганом, М. Маркевичем, А. Коціпінським [7], виявивши і тонкий музичний смак, і вищий рівень професіоналізму в підході до класифікації та обробок народних пісень.

У 1869 році Лисенко закінчив і надрукував другий випуск народних пісень. На відміну від першого, він дав тут чіткий поділ пісень за жанрами, чим значно збільшив наукову вартість збірника. У першому розділі вміщено дев'ять козацьких пісень. Перша — «Про Палія та Мазепу», яку, виходячи з епічного характеру, композитор назвав думою. У ній мовиться про історичну подію — боротьбу фастівського полковника Палія проти Мазепи. Сильна й спокійна мелодія позначена вибагливою мелізматикою. Лисенко трактує пісню у розповідному плані: фортепіанний супровід подеколи нагадує акомпанемент кобзи (13).

Цікава «Пісня про Швачку». В ній іде мова про одну з трагічних сторінок гайдамацького повстання 1768 року — Коліївщину, коли царські війська розгромили повстанців і багатьох з них, у тому числі М. Залізняка, заслали до Сибі-

13

[6] *Лисенко М.* Листи. С. 276.

[7] В 1867 році в Києві вийшов збірник «Южноруські пісні» (50 пісень для голосу з фортепіано), виданий Г. Галаганом на матеріалах М. Маркевича. У 1862 році з'явилося перше видання збірника «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії, списані і переложені на музику Антоном Коціпінським».

ру, а Гонту віддали на тортури і страту полякам. Інструментальний вступ вводить у трагічні настрої. Траурний мотив акомпанементу автор узяв з самої мелодії. Як і в багатьох піснях першого випуску, значну виражальну роль тут відіграє фортепіано. Ціле сприймається як траурний похід, що поступово віддаляється і затихає вдалині. Патріотичні слова:

Ой побрали та й попарували;
Та й повезли возами.
Ой оглянемося на ту Україну
Та й обіллємося сльозами —

Лисенко дуже правдиво передав у музиці.

В розділі козацьких пісень вміщено й такі, як «Гомін, гомін по діброві», «Про Харька», «Ой не пугай, пугаченьку». Остання в цьому розділі — «Ой крикнула лебедонька» — належить до найпоетичніших. З великою силою художньої виразності, найпростішими засобами народ передав і сумні настрої козаків, що потрапили в скрутне становище, і горе молодої дівчини, яка слізьми умивається, бо милого в похід виряджає. Композитор подав до пісні простий, благородний супровід. Єдине бажання автора — підкреслити граничну виразність і впливову силу мелодії.

Наступний розділ випуску — чумацькі пісні. Тут також виявився художній смак Лисенка як збирача й гармонізатора, бо всі наведені зразки належать до кращих у цьому жанрі. «Ой що ж бо то та й за ворон», «Та не спав я нічку», «Та забіліли сніги» й інші — це яскраві картини чумацького побуту, важкого й небезпечного промислу.

Найширше репрезентовано побутові пісні (23). Розділ відкриває улюблена Т. Г. Шевченком «Да у Києві на ринку». Тут композитор подає ряд жартівливих, ліричних і танцювальних: «Казав мені батько», «Ой ти, місяцю, зоре», «Ой запив козак, запив», «Ой важу я, важу», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Ой не світи, місяченьку» і багато інших.

Лисенко створював обробки залежно від змісту поетичного образу й характеру мелодики, ладової та метро-ритмічної

структури. Багатьом з них він дав широкорозвинену інструментальну партію, в інших супровід — це лише красивий гармонічний фон. За характером гармонізації пісні цього випуску мало чим відрізняються від першого: за досить розвиненої фортепіанної партії фактура лишається переважно гармонічною. Метод синтезованого викладу мелодії у вступі також характерний для даного випуску.

Як видно, в цей період композитор створив ряд обробок пісень про визвольні виступи селянства в минулому. Кілька їх уміщено в першому та другому випусках («Гей, не дивуйте», «Максим козак Залізняк», «Про Швачку», «Про Саву Чалого» тощо). Крім того, в другому розділі («Бурлацькі пісні») Лисенко вперше в українській фольклористиці вмістив пісні, зміст яких розкриває гострі соціальні суперечності («Та не спав я нічку», «Та поза садом-виноградом» та ін.). Звертають на себе увагу також кілька рекрутських і наймитських.

Інтерес Лисенка до тематики такого типу свідчить про бажання власною творчістю відгукнутися на розгортання революційного руху 60—70-х років XIX ст., зокрема, на виступи селянства.

Поряд з роботою над народними піснями Лисенко продовжує писати музику до «Кобзаря». Із заглибленням у багатства Шевченкової поетичної спадщини поступово розширюється коло тем, які цікавлять композитора. Якщо в першій серії музики до «Кобзаря» Микола Віталійович здебільшого звертався до ліричних або лірико-драматичних віршів, то чим далі, тим більше його цікавлять історичні й епічні образи. Зрештою, з'явилися твори на слова з соціально загостреною тематикою.

Коли композитор працював над першими випусками обробок, у Росії та на Україні почала зароджуватись і швидко розвиватись музична фольклористика. Російські музиканти, діячі «Могутньої кучки», а також ті, що перебували на позиціях цього об'єднання, почали записувати, вивчати й публікувати зразки народної пісенної творчості. Вийшли збірка Балакірєва (1866), що стала взірцем для праці інших композиторів у галузі обробки, пізніше — збірники Мельгунова (1879), Пальчикова (1881).

На все життя зберіг Лисенко повагу до вітчизняної фольклористики і своїм учням радив орієнтуватися на досягнення російських учених. Багато років пізніше Микола Лисенко в одному з листів до Ф. Колесси пропонував молодому музикантові забути німецьку науку гармонії (Garmonielehre) і радив «перечитати збірник російських народних пісень Мельгунова з розправою про народні пісні й з гармонізацією самих пісень; теж Ларош, Фамінцина, є славнозвісний твір знаменитого Вестфаля про руську пісню. Теж гомоніли дуже про недавню збірку якогось Пальчикова, здається, що зібрав... народні пісні й проспівував при головній мелодії усі підголоски, як народ співа, гуртом. Збірники Балакірєва, Чайковського, Римського-Корсакова» [8].

Коло занять Миколи Віталійовича поступово розширювалося. Крім приватних уроків, викладання в інституті шляхетних дівчат [9], напруженої творчої та етнографічно-наукової праці, активної громадської роботи і виступів у сольних концертах та камерних зібраннях, з початку 70-х років почалася його систематична диригентсько-хорова діяльність. Лисенко відновив ту справу, яку розпочав ще будучи студентом університету. 6 березня 1871 року в залі Дворянського зібрання Микола Віталійович улаштував хоровий концерт з народних слов'янських пісень — російських, українських, чеських, болгарських, сербських, хорватських та ін. Виконував хор, організований та навчений Лисенком і під його ж керівництвом. Художня обробка також належала Миколі Віталійовичу. Концерт мав значний успіх, і на вимогу громадськості Микола Віталійович 19 березня того ж року повторив його. Все це свідчило про прогресивність суспільно-політичних поглядів композитора вже на перших кроках його діяльності.

Інтерес Лисенка до слов'янських пісень не був випадковим, а зумовлений його інтересом до життя й культури слов'янських народів. Підтвердженням цього стала, зокрема, подорож композитора влітку 1873 року по слов'янських країнах (Гуцульщина і Сербія).

До Гуцульщини композитор потрапив тоді, коли там бушувала епідемія холери. Він чув похоронні голосіння, жалібні заклики трембіт і багато записав їх на ноти. З голосу дівчат-гуцулок занотував кілька народних мелодій коломийок і відому «Верховину», що стала популярною на Східній Україні завдяки його художній обробці. Відомий коломийковий хор «Коло гаю походжає» написаний Лисенком також на матеріалах, зібраних під час цієї подорожі.

Перебуваючи в Сербії, Микола Віталійович познайомився з місцевим музичним фольклором і зібрав ряд пісень. Особливо йому сподобались епічні. Спостереження над цим фольклором композитор висловив у своїй теоретичній праці про

[8] *Лисенко М.* Листи. С. 269.

[9] Аристократичний учбовий заклад закритого типу. До 1895 року Лисенко працював у ньому інспектором музики, в подальші роки — викладачем гри на фортепіано.

особливості українських дум і пісень, які виконував кобзар Вересай.

Якщо до цього часу діяльність Лисенка як фольклориста обмежувалась збиранням музично-етнографічного матеріалу, то з 1873 року він почав його наукове опрацювання. Поштовхом до цього стала зустріч Миколи Віталійовича з одним з найвизначніших народних співаків-кобзарів Остапом Вересаєм.

У 1873 році Вересая запросили до Києва, де він виступив на Археологічному з'їзді з виконанням дум та історичних пісень. Лисенко зафіксував репертуар Вересая і виступив з рефератом «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм». Реферат надрукували, і він став однією з перших наукових праць про український музичний фольклор. У ній Лисенко спробував проаналізувати національні особливості, властиві українській музичній народній творчості.

Лисенко писав, що Серову «першому в Росії належить честь піднесення питання про великоруську народну пісню і спрямування цього питання на цілком новий з наукової точки зору, до нього невідомий шлях. З Серова, який вперше застосував свої обширні вчені музичні знання до наукового теоретичного опрацювання великоруської пісні, усталилося серйозне значення народної музики. Великий Глінка, який ще раніше вніс у свої безсмертні твори характер і особливості народної великоруської пісні, а слідом з ним цілий ряд талановитих художників, що працюють на рідному ґрунті закріпили таке серйозне значення за північною мелодією» [10].

Критикуючи київське відділення РМТ і школу при ньому, котрі, по суті, відірвалися від народу і його творчості, Микола Лисенко підкреслював, що внаслідок такого напрямку роботи і важкого соціального становища українського народу національна культура втрачає величезні музичні цінності; їх ніхто не записує, і вони поступово зникають. Роботу київського відділення РМТ Лисенко протиставляв діяльності прогресивних російських композиторів у галузі фольклористики й орієнтував українських працівників на використання досвіду видатних представників російської музики. Микола Віталійович особливо підкреслював необхідність зібрати найцінніші зразки героїчного епосу українського народу — думи та історичні пісні. Композитор виявив також пра-

[10] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. К., 1955. С. 10.

вильне розуміння процесів, які відбувалися в суспільному та культурному житті, і вважав, що нові соціально-економічні відносини породжують і нові змістом та засобами художньої виразності форми музичного фольклору, які стають панівними у побуті замість тих, що віджили свій вік.

На основі аналізу матеріалів, записаних від Остапа Вересая, автор прагнув визначити стильові закони будови української народної музики, теоретично обґрунтувати методи обробок народних мелодій. Численні гармонізатори українських пісень до Лисенка намагалися, за окремими винятками, втиснути їх у чужі «європейські» гармонічні й ритмічні норми. В результаті пісня спотворювалась до невпізнання, бо «гармонізатори» такого типу на свій смак «підправляли» її мелодичну будову й ритмічну структуру. «При цій нагоді,— писав Лисенко,— не можу змовчати... про те надмірне усердя, з яким деякі збирачі застосовують свої знання в справі гармонізації української пісні, не вивчивши всіх оригінальних відмінностей, особливостей її та властивостей, в силу яких та чи інша мірка, той чи інший фасон не легкозастосовні до неї, як не приходиться, за словами нашого поета, «теплий кожух, та не на мене шитий». З-під такого фасону дуже часто наша пісня стає невпізнаною, звучить дивно, суворо і позбавлена властивого їй м'якого теплого колориту» [11].

З цього погляду Лисенко критикує збірники обробок українських пісень О. Рубця, який прагнув нав'язати українській мелодії чужий їй суворо-діатонічний супровід. За взірець для українських композиторів Микола Віталійович ставив обробки українських пісень Серова, що зумів тонко відчути і передати їх музичну специфіку. «Ще покійний Серов,— писав Лисенко,— підмітив ці особливості і визнавав, що українська мелодія строгого діатонізму не терпить; гармонізовані ним українські пісні виявляють у ньому обдарований інстинкт розуміння духу української народності і можуть правити за зразок для збирачів і гармонізаторів українських мелодій» [12].

Лисенко піддав критиці дилетантські вправи фальсифікаторів української народної музики і протиставив їм свою наукову думку про структурні особливості українського фольклору. Зважаючи на те, що власні спостереження він побудував на аналізі матеріалу, записаного від народного

[11] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. С. 11.

[12] Там же. С. 31—32.

співця-кобзаря, він приділив значну увагу інструментові, на якому Вересай супроводжував спів,— кобзі. Таким чином, Лисенко подав перший в українській фольклористичній літературі докладний опис цього інструмента. Розглядаючи будову кобзи й особливості її строю, композитор прийшов до висновку про відмінність української музичної системи від так званої загальноєвропейської. Він писав, що з «...розміщення інтервалів у ряді коротких струн можна побачити, що мелодичні сполучення, на яких основані, мають відрізнятися від сполучень того звукоряду, на якому нам доводиться виконувати музичні твори не народної творчості» [14].

Лисенко справедливо вважав, що стрій кобзи може бути ключем для з'ясування усього комплексу стильових особливостей українського музичного фольклору, і, зокрема, його ладово-гармонічної структури. Це положення автор згодом розвинув у своїй другій праці — «Народні музичні інструменти на Україні». В ній Микола Віталійович висловив оригінальну і дуже плідну думку про те, що дослідникам української народнопісенної творчості й особливо композиторам варто звернути найпильнішу увагу на музичний стрій національного інструментарію, глибоке вивчення якого може послужити базою для правильного розуміння законів гармонізації народних мелодій.

Композитор уважав, що і українська пісня, і російська походять з одного кореня і мають багато спільних рис. Проте в силу історичних обставин український фольклор набув ряд якостей, властивих лише йому. Російська і українська мелодії в своїй основі діатонічні, побудовані на так званих старих ладах. Розглядаючи особливості українських, Лисенко зазначив, що їх ладова структура з часом значно змінилася завдяки хроматизації, і так пояснює її причину: «Внутрішній світ українського народу,— писав він,— його історія з її пристрасними, бурхливими поривами, не менша пристрасність ліричної пісні не задовольнялись межами церковних ладів; до того ж любов, потяг і нахил до хроматизму у вираженні патетичних почуттів мали безсумнівний вплив на церковну систему ладів і з бігом часу в первісній гамі, яка була фоном для її мелодичних сполучень, спричинилася до тих своєрідно-оригінальних ухилень, за якими можна з першого погляду відрізнити українську пісню» [15].

[14] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. С. 15.

[15] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. С. 17.

М. Лисенко подав усебічний, глибокий змістом аналіз народнопісенного та інструментального матеріалу. Особливо треба відзначити розбір дум, вперше здійснений в українській фольклористиці на такому високому науковому рівні. Автор визначив типові закони музичної будови дум щодо мелодики, ладу, метро-ритміки, особливостей декламації та емоційного змісту (зумовленого характером поетичних образів) й інструментального супроводу.

Метод і форма аналізів, яким чужа теоретична схоластика, що досить часто траплялася в музично-теоретичних працях того часу, дали можливість Лисенкові зробити ряд важливих узагальнень про стиль і будову українського музичного фольклору:

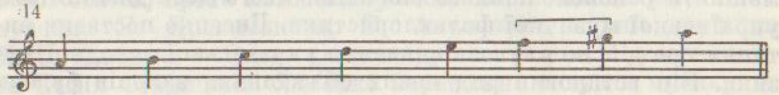
1. В основі української народної музики лежать ті самі лади, які покладено в основу музики російського народу.

2. Як і російські народні мелодії, українські пісні в своїй основі діатонічні. Однак Лисенко приходить до висновку, що строгий діатонізм не в характері української народної пісенності.

3. Українські народні мелодії, як і російські, позначені розвиненою мелізматикою, хоч природа її, на думку Лисенка, дещо інша.

Поряд з тим автор зважив також на характерні тільки для української музики ладові ознаки, що становлять одну з її специфічних національних рис. На основі проведеного аналізу він визначив такі лади, в яких здебільшого будується наша народна музика. Це звичайні мажор і мінор і кілька різновидностей мінору: мінор гармонічний (14):

14



видозмінена лідійська гама (15):

15

об'єднання двох попередніх видів ладів, або так звана мадьярська гама (16):

16

Обмежений, записаний лише від одного співця, музичний матеріал, яким користувався Лисенко, не міг, звичайно, дати повної картини ладової структури українського фольклору. За дослідником, з так званих старих ладів найбільш вживані іонійський, лідійський і частково дорійський.

Розглядаючи структурні особливості народних мелодій, учений прийшов до висновку, що в них «...додержано скрізь дивовижної симетричності й правильності частин». І він вважав це однією з відмітних рис української народної музики, що відрізняє її від російської. Висловлюючи це твердження, Лисенко не врахував величезної кількості побутових протяжних пісень (ліричних, про кохання, про жіночу долю тощо), в яких так само асиметричність структури є звичайним явищем.

Микола Віталійович писав, що «ритм українських пісень здебільшого буває квадратний або третний, постійний, тобто пісня додержує його від початку до кінця». На його думку, це знову ж таки характерна риса українських пісень. Одначе таке твердження спростовується не тільки колосальною кількістю пісень з мішаними розмірами або з характерними тактами на 5/4, 7/4 тощо, які побутують у народі, а й самими збірниками М. В. Лисенка, де наведено багато мелодій саме такого типу.

Лисенко нічого не говорить у рефераті про народне багатоголосся, що знову ж зумовлено тим, що підданий аналізові матеріал записано від співака-одинака, який, природно, не виконував поліфонічних пісень. Є в роботі кілька дрібних несуттєвих недоліків і неточностей, які не можуть применшити основоположного значення цього дослідження для української музичної фольклористики. Лисенко поставив питання про дійсно наукове вивчення української народної музики. Він встановив ряд нових об'єктивних законів будови музичної творчості українського народу, а також накреслив дальші шляхи її вивчення.

Микола Віталійович першим в історії української фольклористики освітив постать Остапа Вересая, хоч реферат і не присвячений безпосередньо його особі. Після опублікування праці Лисенка і організованих ним виступів Вересая у Петербурзі його діяльність привернула загальну увагу прогресивних кіл української і російської інтелігенції того часу.

Використавши основні положення М. В. Лисенка, розгорнув свою наукову роботу видатний український фольклорист і композитор П. П. Сокальський. У своїй відомій праці «Русская народная музыка...» він справедливо критикував окремі положення реферату Лисенка, а поряд з цим підкреслив

його прогресивні моменти. Зокрема, Сокальський приділив значну увагу виясненню зв'язків українського музичного фольклору з російським і тим самим добре проілюстрував кінцеві слова М. В. Лисенка у рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм»: «...у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі й півдні є однією з умов безперечно великого нашого музичного майбутнього» [16].

Значення цієї праці Лисенка, як і інших, написаних пізніше [17], виняткове важливе. Вони є першими у нашій фольклористиці творами, в яких вивчення української народної пісні здійснене на науковому грунті. Теоретичні узагальнення Лисенка дали поштовх для дальшого розвитку української музичної фольклористики, котра, крім П. Сокальського, дала світові такі імена, як Ф. Колесса, К. Квітка, М. Грінченко, Д. Ревуцький та ін.

У другій половині XIX ст. на Україні вже визріли передумови для розвитку національного театрального мистецтва, але гнобительська політика царського уряду стала на перешкоді цьому розвиткові. Дозволялися тільки аматорські вистави в приватних домах. Проте, незважаючи на переслідування, загальний рівень культури України неухильно зростав і урядові іноді доводилося йти на поступки.

У 1872 році гурток київських діячів на чолі з Лисенком і Старицьким добився дозволу на публічні вистави українських п'єс. До гуртка входили П. Чубинський, В. Матвіїв, О. Левицький, Д. Багалій та інші, які, хоч і не здобули фахової освіти, проте мали акторський хист. Жіночі ролі виконували: Л. Драгоманова, В. Антонович, перша дружина М. В. Лисенка — Ольга Олександрівна та сестра композитора Софія Старицька. Лисенко переважно готував музику до спектаклів, але подеколи і сам виступав як актор-виконавець.

Обов'язком М. Старицького вважалося пристосування п'єс старих і сучасних українських драматургів до сцени, а також створення нових. Він володів чуттям сцени, умів побудувати красивий монолог, виразну масову сцену, добре знав

---

[16] *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. С. 32.

[17] «Народні музичні інструменти на Вкраїні» (надруковано 1894 р. в галицькому журналі «Зоря» та окремо брошурою), передмова до «Думи про Богдана Хмельницького та Барабаша» (див. ж. «Киевская старина», 1888, кн. 7), «О торбане и музыке песен Видорта» (ж. «Киевская старина», 1892, кн. 2).

життя і побут народу, здебільшого передавав їх правдиво, без шаржу й надмірних етнографічних подробиць. Тоді ж Лисенко й Старицький створили оперети «Чорноморці» та «Різдвяна ніч». Для «Чорноморців» (1872) Михайло Петрович переробив текст п'єси Я. Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані», дещо змінивши її задля сценічності та яскравості характеристик.

Широкого відображення соціальних конфліктів у «Чорноморцях» немає: жорстока цензура змусила драматурга обмежитись лише показом картин побуту і створити спектакль розважального характеру. Причиною цього була також певна обмеженість світогляду деяких авторів.

У п'єсі є тільки натяки на соціальні суперечності. В ній мовиться, що Драбиниха — заможна, а Іван — бідний; що Кабиця (з погляду Драбинихи) кращий за Івана, бо в нього є гроші, можна дізнатися лише з побічних реплік. Тільки в образі Наталки — наймички Драбинихи — соціальний конфлікт виступає досить виразно: «Цілий день роби на других, а своєї щербатої долі не знайдеш»,— каже вона в своєму монолозі.

Незважаючи на спрощеність сюжетної колізії, «Чорноморці» зразу ж завоювали широку популярність. Це пояснюється не тільки бідністю українського драматичного репертуару, а й тим, що в п'єсі було чимало рис справжньої народності. Так, у репліках окремих дійових осіб часто зустрічаються народні звороти:

Ой матінко, голубонько,
Рятуй мене, лебідочко,
Оборони від напасті,
Не дай мені враз пропасти!

(Вихід Кулини, дія III).

До дії органічно введено деякі народні обряди, зокрема весілля. Причому, персонажі тут же, на сцені, перевтілюються у дійових осіб цієї найтеатральнішої обрядової дії: Цвіркунка стає свашкою, Ілько й Наталка — дружками.

Лисенко, компонуючи музику до «Чорноморців», ще більше згустив народні елементи. Всю її він побудував на народнопісенному матеріалі, використавши мелодії майже в недоторканому вигляді. Обробки підкреслювали виразні можливості кожної мелодії.

Вибір їх зумовлений як сценічним розвитком, так і прикметними рисами дійових осіб: пісні закоханих Марусі та Івана — ліричні, комічних персонажів Цвіркунихи й Кабиці — жартівливі, побутові Кулини (покинутої коханки Кабиці) — тужливі й сумні, з використанням народних заплачок і голосінь.

Народну пісню Лисенко розглядає з погляду її соціального звучання і як драматургічний прийом розкриття ситуації. Так, зміст і настрій пісні Марусі «Болить моя голівонька від самого чола» розповідає про долю дівчини, яку мати хоче «віддати за нелюба» і допомагає визначити місце й роль Марусі в даній сюжетній колізії (17).

Крім того, тут добре передано настрій дівчини — болісне почуття самотності, тугу за милим, бажання нової зустрічі з ним.

Дівчину-сироту Наталку характеризує пісня «Ой одна я, одна», що розказує про тяжке становище наймички, змушеної важкою працею заробляти гіркий шмат хліба (18).

Вмілий добір пісень сприяв виразній характеристиці Івги Цвіркунихи — жінки жвавої, діяльної, дотепної. Завдяки її енергійному втручанню сентиментальна любовна драма набуває дещо гумористичного обарвлення, динамізму й прямує до щасливої розв'язки.

Серед пісень, вкладених в уста Цвіркунихи,— «Додому йду — товченики», «Поздоров, боже, мого старого», «Ой, ой, моя ненько», «Ой надіну черевики» та ін.— найбільш знач-

на й часто виконувана в концертах остання; у ній образ Ївги розкритий найрельєфніше (19).

19 Цвіркунка

Чудовою виконавицею ролі Цвіркунихи, справжнім творцем її музично-сценічного образу була славетна М. К. Заньковецька. Поданий нею портрет Ївги став взірцем для подальших поколінь українських акторів.

Образ Харька Кабиці композитор показав у двох планах. Позитивні його риси як бойового, відважного козака-рубаки, молодшого брата вертепного Запорожця він розкрив за допомогою відомої пісні «Максим козак Залізняк». Та Харько, крім того, ще й п'яниця, гультяй і нероба. Тому в його уста автор вклав пісні побутові, жартівливі, з яскравою танцювальністю, хоч трохи грубуваті, з двозначним змістом. Це «Казав мені батько», «По дорозі жук, жук» і «Ой запив козак, запив» (20).

20 Andante sostenuto

Кабиця

Так само дві різні пісні показують дві сторони характеру Івана — це героїчна «Ох і ти, козаче» і ліричка «Ой зійди, зійди, ясен місяцю».

В ході розвитку драматичної дії Лисенко використав різноманітні ансамблі — дуети, тріо, хори[18]. Ніжне прощання закоханих Марусі та Івана (I дія) передано в ліричному дуеті «Не забувай, моя зірко...»; Ївга Цвіркуниха, пустуючи з Ільком («Чи він, справді, не козак», № 10), ніби перетворює пісню на жартівливий діалог; щасливе повернення козаків з походу закінчується загальним святом з фінальним урочистим хором «Слава нашим козаченькам»; тріо Кулини, Кабиці та Ілька (№ 26) також пов'язано з конкретною подією: спільною радістю їх з приводу згоди Кабиці на одруження з Кулиною.

У кожному ансамблі Лисенко прагне зберегти риси, властиві його учасникам: Кулині він доручив ліричко-наспівні інтонації, Ількові — гумористично-глузливі, а в партії Кабиці переважає спокійна мелодична лінія, розмірений рух (21).

21

[18] Саме з «Чорноморців» почала свій тріумфальний шлях відома хорова обробка народної пісні «Засвистали козаченьки», пізніше перенесена редакторами «Тараса Бульби» — Л. Ревуцьким та Б. Лятошинським — до цієї опери. Авторство пісні «Засвистали козаченьки» приписується напівлегендарній народній співачці Марії (Марусі) Чурай, яка жила і складала пісні за часів Богдана Хмельницького. У пісні «Засвистали козаченьки» (є дані, що перші слова М. Чурай викладала як «Засвіт встали козаченьки») вона втілила біль і розставання з коханим і страх самотньої дівчини перед невідомим майбутнім.

Ці творчі принципи виходили з реалістичних тенденцій українського театру — традицій драматургії Квітки-Основ'яненка й Котляревського. Основні мелодії оперети зосереджено в увертюрі, яка становить розгорнений симфонічний твір у формі сонатного алегро з повільним вступом. Перші його такти побудовані на інтонаціях пісні «Ой гук, мати, гук»; далі широко розвивається «Ой запив козак, запив», що в п'єсі є однією з характеристик Кабиці.

Головна партія — рухлива, енергійного характеру (22), тема побічної — мелодія «Ой ти, дівчино, горда та пишна» — позначена м'якими, гнучкими контурами (23).

22

23

Розробка будується, головним чином, на головній темі, а кода розвиває мелодію фінального хору «Слава нашим козаченькам».

Увертюру до «Чорноморців», хоч тематично і зв'язану з цілим твором, ще не можна назвати його симфонічним узагальненням, як це спостерігається у пізніших операх М. Лисенка. Проте позитивним у її будові є чіткість форми, вміла розробка народнопісенних мелодій, активна динаміка руху.

Спектаклі аматорського гуртка виставляли спочатку в помешканні родини Ліндфорсів [19] (та в їхній початковій школі), але вже в 1874—1875 роках вони були перенесені до міського театру і в зал біржі.

«Різдвяну ніч» як оперету автор закінчив восени 1873 року. Її поставили в січні 1874 року [20].

Постановка «Різдвяної ночі» супроводжувалась значним успіхом у публіки. Всі чотири вистави пройшли в театрі з аншлагом; грошові витрати на аренду приміщення, постановку, переписування партій тощо цілком покрили, а частину виручені суми — 375 крб.— послали голодуючим у Самарську губернію.

Сучасники з захопленням згадували спектакль і зокрема виконавців, добре підібраних для кожної ролі. Особливо ви-

[19] Друзі М. Лисенка.

[20] Це вже була друга редакція оперети. Перша (1872—1873) у вигляді двох актів зводилася лише до сцени в хаті Чуба і Солохи. Її нотний матеріал втрачено.

ділялася Оксана; її виконувала О. Лисенко — дружина Миколи Віталійовича. Хороше враження справив студент В. Матвіїв, що виконував комічну роль Дяка. Пацюка грав С. Габель (згодом професор Петербурзької консерваторії), Чуба — студент Новицький.

Сучасники відзначали також реалістичність і високий художній рівень постановки, в якій безсмертні образи Гоголя дістали прекрасне сценічне втілення.

Інші сучасники схвально відзначили колективного виконавця — хор: «...Дійсно, се не був той оперний хор, де хористи здебільшого стоять стовбурами, неначе їх зовсім не обходить те, що діється на кону. Ні, Лисенків хор — се було саме життя». Або: «Лисенків хор виявляє таку солідну школу, техніку й дисципліну, що його не можна вже вважати за аматорський хор. З таким хором не страшно виставляти хоч яку оперу» [21].

Одразу ж після завершення роботи над «Різдвяною ніччю» Лисенко звернувся до історичної тематики. Інтерес цей був не випадковий, а зумовлений суспільно-політичними подіями, літературним і мистецьким життям, демократичними тенденціями вітчизняної культури.

Спробу втілити в музично-драматичному творі тему селянської визвольної боротьби Лисенко зробив ще десять років тому в «Гаркуші». Тепер, в 1874 році Микола Віталійович з охотою дав згоду Ів. Нечую-Левицькому на спільну працю над оперою «Маруся Богуславка». Письменник узявся за творення лібретто, поклавши в його основу народну історичну думу про «дівку-бранку Марусю Богуславку». В липні 1874 року Нечуй-Левицький послав докладний план опери Лисенкові. Хоч її музику так і не було написано (збереглося лише кілька невеликих фрагментів), проте процес складання лібретто яскраво відбитий у листуванні Лисенка з письменником. Композитор показав, що вже тоді у нього майже цілком склалося уявлення про великі твори музично-драматичного жанру і в основному оформилися деякі важливі принципи музичної драматургії, котрі повністю виявилися при написанні «Тараса Бульби».

Микола Віталійович вважав, що, коли центральним образом опери має бути Маруся Богуславка, то провідною ідеєю твору повинен стати патріотизм. Лисенко рішуче протестував проти V дії, де, за планом Левицького, знову випливав мотив особистого почуття. Не бажаючи знизити соціального

[21] Див.: Літературно-науковий вісник. Львів, 1913. Кн. 12. Грудень. С. 487—500.

звучання твору, композитор наполегливо наголошував на ідеї любові до вітчизни. «III і IV дія становлять суть цілої опери,— зазначав він.— На них вона мусить і скінчитись. Усе попереднє було хіба що інтродукцією, зав'язкою до цих двох дій. Тим-то й сама опера повинна бути охрещена на «Марусю Богуславку». Де ж таки, вважайте, після такої величної постаті, як дівка-бранка Маруся Богуславка, виводити ще й V дію, де тая ж лицерна платонічна любов Тетериної жінки знов вилине і мулом занесе величний образ Богуславки! Тим-то я б раяв Вам і прохав, і благав Вас мотив любові, закохання Богуславки у Тетерю змінити на любов до родини, матері України, до своїх кревних земляків. Вона тут повинна запеклою патріоткою виявитися. Раз, що цей мотив незмінно вищий од звичайного плотського чуття... Такі ласощі не дадуть поважної, соціальної підкладки опері, але незабаром приїдяться (перша дія — любов-кохання, IV — теж кохання, V — знов старе кохання). Вдруге, беручи за зразок зміст народної думи про Богуславку, буде зовсім логічно придержатись його цілком у деталях до кінця. А пригадайте собі, у думі Богуславка нікого з бранців не кохала. Вона озброєна йшла думкою вирятувати своїх українців з неволі, повернути їх до рідної родини, до городів християнських» [22].

Коли порівняти ці вказівки Лисенка з пізнішою редакцією «Марусі Богуславки» Нечуя-Левицького, то побачимо, що письменник деякі з них використав: п'єса закінчується IV дією; мотиву любові Марусі до Тетері нема, а патріотичний вчинок Богуславки поставлено в центр уваги.

Проте Нечуй-Левицький як драматург не задовольняв Лисенка. Розходження в тлумаченні образу Марусі, величезна кількість етнографічних обрядів, що часом перетворюють дію на їх монтаж, млявість драматичного розвитку і нечіткість характеристики — усе це, очевидно, розхолодило композитора, і до систематичної роботи над оперою він так і не приступив. Та основні естетичні й драматичні принципи, що склалися у Миколи Віталійовича в період праці над лібретто «Марусі Богуславки», використані ним у подальшій роботі над оперними творами, зокрема в роботі над «Тарасом Бульбою».

Повертаючись до композицій М. Лисенка початку 70-х років, варто зупинитися на одному з його небагатьох інструментальних творів — симфонічній фантазії на українські народні теми «Козак-шумка». У фантазії музичні думки розгортаються на основі контрастного зіставлення двох тем: жи-

[22] *Лисенко М.* Листи. С. 115.

вої танцювальної і врівноваженої ліричної. Появі першої з них — рухливої, танцювальної — передує стрімкий, сповнений навальної енергії коротенький вступ, що сприймається як своєрідний «розбіг» перед танцем. Перегукування різних оркестрових груп надають мелодії усе нових і нових тембрових барв. Друга тема — лірично-спокійна, стримана і граціозна. Ці її якості підкреслює звучання дерев'яних духових інструментів на фоні струнних. У розробці тематичного матеріалу композитор користується переважно варіаційністю, що випливає з природи музичного фольклору. «Козак-шумка» — колоритна концертна п'єса, розрахована на широку демократичну аудиторію. Вона й досі не втратила мистецького значення і часто прикрашає програми концертів [23].

Продовжувалася праця Лисенка і над художньою обробкою народних пісень. У складанні третього випуску композиторові сприяло знайомство з талановитою співачкою Меланією Загорською, яка пам'ятала багато пісень і прекрасно їх виконувала [24]. Усі, хто знав Загорську і слухав її спів, зазначають, що важко було тоді знайти когось серед українських жінок, хто б з такою художньою правдивістю і надзвичайною виразністю виконував народні пісні. «Краще неї ніхто не знав»,— писав про Загорську один з її сучасників [25]. Нелегке особисте життя М. Загорської мало певний вплив на зміст і характер пісень, які були в її репертуарі,— переважно про жіночу долю і нещасливе кохання.

Третій випуск пісень записаний Миколою Віталійовичем переважно від Загорської. Він вражає поетичністю і задушевністю і ще більше конкретизований щодо розподілу за жанрами. У другому випуску розділ «Козацькі пісні», крім козацьких побутових, містить гайдамацькі та історичні. У третьому випуску історичним приділено окремий розділ — перший.

Другий розділ ясніше визначений і щодо змісту. Лисенко назвав його «Чумацькі й бурлацькі пісні» (замість «Чумацькі пісні» — в попередньому випуску). Об'єднані в другому випуску загальною назвою «Пісні з побиту», вони розподілені композитором по кількох розділах: «Сімейні пісні», «Пісні про горе й кохання», «Пісні жартівливі».

---

[23] Виконується в редакції В. Борисова.

[24] Меланія Овдіївна Загорська мала також неабиякий сценічний талант, виступала в музичних ролях таких п'єс, як «Наталка Полтавка» І. Котляревського та ін., і незмінно користувалась успіхом.

[25] *Маркович Дмитрий.* Заметки и воспоминания об А. В. Марковиче //Киевская старина. К., 1893. № 4. С. 76.

Остання в третьому випуску — «Про Купер'яна» — належить до найцікавіших, як майже єдиний в українському фольклорі зразок ремісницьких (цехових) пісень. У розділі «Історичні пісні» Микола Віталійович вмістив дві — «Тече вода з-під каменю» і «Що в Києві на риночку». Перша — справді історична і зв'язана з руйнуванням Запорозької Січі Катериною II, друга — варіант відомої балади «Про Бондарівну». Обидві позначені яскравою мелодикою з широким діапазоном і багатою мелізматикою. Фортепіанний супровід скупіший, ніж у першому або другому випусках. Лисенко прагнув економними засобами розкрити ладо-гармонічну основу мелодії, відмовився від виключно акордової фактури і, що основне, почав користуватися прийомами підголоскової поліфонії. У фортепіанному супроводі пісні «Що в Києві на риночку» автор провів три самостійні голоси (четвертий — основна мелодія у вокальній партії), які своїм характером нагадують народні підголоски.

Крім названих, до розділу «Історичні пісні» ввійшли «Про Калнишевського», один з численних варіантів про народного героя Нечая, два варіанти «Про Байду», а також не менш поширена «Добрий вечір тобі, зелена діброво», яку Лисенко записав від визначного українського драматурга й актора — М. Кропивницького.

У пісні «Вилітали орли» (варіант відомої «Із-за гори кам'яної») у фігураціях супроводу автор добре передав загальний зворушливий колорит. Пісні «Ой ти, багачу», «Ой оре Семен, оре», «Що молода жінка за старим мудрувала», «Ой хмелю ж мій, хмелю», «Тяжко, важко, ой, хто кого любить», «Ой у полі билиноньку колихається», «Не співайте, півні» і багато інших, записаних від М. Загорської, сприймаються як окремі картини життя народу.

Значний співацький хист Загорської, її витончений музичний смак позначились на всіх записах від неї. Навіть коли б біля кожного з них не було лаконічної примітки «од п. Загорської», було б не важко встановити, що всі вони походять від однієї людини, настільки виявилися близькими за настроєм.

М. Загорська мала гарний, широкого діапазону голос. Її виконання — високохудожній творчий процес, у який вона вкладала всю свою душу. Як справді народний талант вона вносила в музичний зміст нові, віднайдені нею характерні особливості. Майже всі мелодії, записані від Загорської, відзначаються широким діапазоном і вишуканою мелізматикою. Останнє також, мабуть, було властиве виконавському стилю співачки. Її наспіви своєрідні за ритмічною структурою, яка

подеколи нагадує вільну й пристрасну речитацію: співачка мовби розповідає про своє щастя і про свої болі. На всіх піснях лежить відбиток задушевності, лагідності, жіночої м'якості, а інколи — схвильованості чи гнівного осуду.

У третьому випуску Микола Віталійович продемонстрував не тільки високе творче обдарування, а й здібності художника-записувача. Краса і змістовність наведених пісень змусили композитора по-новому підійти до їх обробки. Всю свою увагу він зосередив на мелодії. Їй як душі пісні він підпорядкував усі інші елементи музичної виразності. Лаконічний вступ дає «емоційну настройку», супровід нерідко будується на підголосках, зумовлених поліфонічною природою мелодії. Часто композитор дублює її у двох-трьох октавах, посилюючи цим виразовість наспіву.

Як уже мовилося, значна частина пісень третього випуску розповідає про важке становище жінки, пригніченої і безправної. Тому збірник набув певного соціального звучання. Над цим випуском Лисенко працював досить довго — він вийшов друком лише в 1876 році. При цьому слід нагадати, що даний рік виявився дуже тяжким для української культури: саме тоді цар Олександр II видав так званий Емський указ [26] — жорстокий закон, спрямований на придушення української національної культури. Ним заборонялося ввозити на Україну книжки, надруковані українською мовою за кордоном; на всі белетристичні твори розповсюджувалась найсуворіша цензура. Заборонялися також вистави українською мовою, друкування українських текстів до музики; переслідувань зазнавали ті, хто з'являвся в прилюдних місцях в національному одязі. Після зухвалої заяви міністра внутрішніх справ Валуєва у 1863 році про те, що, мовляв, «...ніякої особливої малоросійської мови не було, немає і бути не може», царизм проводив політику насильної русифікації неруських національностей.

Отже, зрозуміло, що чиновники з цензурного управління не допустили збірник Лисенка, надрукований за кордоном, в Росію, посилаючись на «украинофильские» тенденції у деяких піснях або вигадували інші, часто зовсім безглузді причини. Вельми показовою з цього погляду стала доповідь цензора Степурського, прочитана ним на засіданні цензурного комітету в Петербурзі:

«Журнал заседания 24 мая 1878 г., с. 6.

[26] Назва його походить від німецького міста Емс, в якому 18 травня 1876 року документ було підписано.

Доклад цензора Степурского

В присланной при предложении Главного упр. по делам печати от 5 мая за № 2515, рукописи, на малорусском наречии, под заглавием «Збірник українських пісень» М. Лысенко находится несколько песен, обращающих на себя внимание в цензурном отношении: 1) В песне «Про Калнышевского» (стр. 4) говорится об угнетенном состоянии, в которое запорожцы были приведены панами; 2) в песне «Тече вода з-під каменю» (стр. 10) упоминается об упразднении императрицею запорожского войска; 3) в песне «Ой горе тій чайці» (стр. 18) под видом горькой судьбы чайки и ее детей оплакивается историческая судьба Малороссии и 4) в песне «Вилітали орли з-за крутої гори» (стр. 20) также, по мнению цензора, нельзя не видеть намека на историческую судьбу Малороссии.

Таким образом, все эти 4 песни неудобны для печати по своей политической, украинофильской тенденциозности. Что же касается остальных песен сборника Лысенка, то оне по содержанию своему не заключают в себе ничего противоцензурного и могли бы быть напечатаны, если бы печатание текстов к музыкальным нотам не было воспрещено высочайшим повелением, состоявшимся 18/30 мая 1876 г. и объявленным цензурному комитету для неуклонного руководства, в предложении Главного Управления по д(елам) п(ечати) от 5 июня того же года за № 3115» [27].

Як видно з документа, незважаючи на те, що друкування фольклорного матеріалу офіційно дозволялося, цензори знайшли інші статті для обгрунтування своєї заборони: «украинофильская тенденциозность» деяких пісень та «высочайшее воспрещение печатания текстов к музыкальным нотам». Тільки через три роки (1879) Лисенкові з великими труднощами вдалося перевезти весь тираж третього випуску до Києва.

Велике значення у подальшому формуванні Лисенка як художника-демократа мало його перебування в Петербурзі — політичному й одному з найбільших культурних центрів Росії. Музична культура переживала тоді період інтенсивного розвитку. Посіяні Глінкою зерна дали прекрасні сходи. Його художні принципи знайшли гідне продовження у творчості М. Балакірєва, М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова — плеяди обдарованих музикантів, що входили до відомого об'єднання — так званої «Могутньої куч-

[27] ЦДІАЛ, ф. 777 (С.-Петербургский цензурный комитет), оп.3 (1878). Спр. № 61Ч1, Арк. 135—136.

ки». У ті ж роки яскравою зіркою засяяв талант П. Чайковського.

У Петербурзі в 70-х роках уже широко розгорнула свою діяльність одна з кращих у Європі консерваторій, в оперних театрах ішли найвидатніші зразки класичної спадщини і твори сучасних композиторів. У їх постановці брали участь відомі співаки. На концертних естрадах виступали висококваліфіковані симфонічні оркестри, що виконували нові твори представників «Могутньої кучки», класичну та сучасну західноєвропейську музику. Усіх вражав своїм багатогранним обдаруванням А. Рубінштейн — славетний піаніст, видатний композитор і невтомний музично-громадський діяч.

На сцені Маріїнського театру поставили геніальну музичну драму «Борис Годунов» М. Мусоргського, там же йшли чудові опери Глінки. М. Римський-Корсаков працював над новою редакцією «Псковитянки». З друку вийшов ряд видатних романсів Мусоргського. У Петербурзі виконувалися нові твори Чайковського (опера «Опричник», симфонічна фантазія «Буря», Симфонія № 3); тоді ж видатний композитор закінчив «Кузнеца Вакулу» за повістю М. Гоголя «Ніч під різдво», на сюжет якої М. Лисенко написав і свою оперету.

Працюючи над творами, котрі вимагали симфонічного оркестру, композитор відчув, що знання його в цій галузі були недостатніми. Аби пройти курс інструментовки, він приїхав у 1874 році до Петербурга повчитися у визначного майстра оркестру М. Римського-Корсакова.

І Римського-Корсакова, і Лисенка як композиторів-демократів об'єднувала спільність творчих інтересів і художньо-естетичних засад. Римський-Корсаков, що був одним з членів «Могутньої кучки», зробив немало для того, щоб зблизити Лисенка з іншими учасниками цього творчого об'єднання. І справді, ряд фактів і документів, виявлених радянськими музикознавцями, підтверджують це. Микола Віталійович був знайомий з Мусоргським, Балакірєвим і Бородіним, студіював музику цих композиторів, знав нові твори, над якими вони працювали. На квартирі одного з ідеологів «Могутньої кучки», відомого критика й мистецтвознавця В. Стасова, систематично збиралися М. Балакірєв, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Бородін, Ц. Кюї, де прослухували та обговорювали нові твори, вели бесіди на актуальні теми музичного життя. На цих зібраннях бував і М. В. Лисенко.

Очевидно, й «кучкисти» в свою чергу були обізнані з новими планами й задумами Лисенка. В час його перебування у Петербурзі проходив конкурс на оперне лібретто за повістю Гоголя «Ніч під різдво». Членом журі був М. Римський-Корсаков. Працюючи над новою редакцією «Різдвяної ночі», Лисенко не міг не консультуватися як зі своїм вчителем Римським-Корсаковим, так і з іншими членами «Могутньої кучки», тим більше, що сюжети типу «Різдвяної ночі» завжди були в центрі їхньої уваги.

Якраз тоді Римський-Корсаков задумав писати оперу «Майська ніч» за однойменною повістю М. В. Гоголя. Зрозуміло, що сюжет вимагав широкої обізнаності з побутом і музичною творчістю українського народу. Можливо, деякі українські мелодії, якими скористався Римський-Корсаков у своїй новій опері, були вказані йому Лисенком, так само, як і специфічно-український характер їх обробок міг бути посилений завдяки його кваліфікованим порадам.

В архіві Римського-Корсакова збереглися фрагменти «Української фантазії» [28] для симфонічного оркестру, що її композитор писав на основі українських народних мелодій. Частину цих мелодій він узяв із збірника Лисенка або ж безпосередньо записав від нього.

Боротьба за реалістичну музику, яку провадили російські композитори, відповідала суспільно-політичним поглядам і художньому спрямуванню творчості М. Лисенка. Сам він активно включився у цю боротьбу, пропагандуючи українську народну творчість у Петербурзі. Завдяки нашому композиторові українська пісня зазвучала на повний голос і в північній російській столиці.

Невтомний, закоханий у свою справу організатор, талановитий художник, палкий пропагандист рідної музичної культури, він швидко поставив справу так, що українська пісня почала завойовувати почесне місце на столичних естрадах. Микола Віталійович влаштував концерти, в яких демонстрував у хоровому виконанні кращі зразки музичного фольклору, свої власні композиції, а також твори «кучкистів».

На попатку 1875 року на запрошення Географічного товариства до Петербурга приїхав кобзар Остап Вересай. Лисенко зразу ж зустрівся з ним, допоміг влаштуватися на новому місці, підбадьорював його, бо на початку перебування у Петербурзі Вересай трохи розгубився у незвичній обстановці.

Перший виступ знаменитого кобзаря відбувся у Географічному товаристві. Маючи біля себе давно знайому, близьку й дорогу людину, яким був Микола Віталійович, Вересай відчув себе значно спокійніше і з великим натхненням про-

[28] Уже в наш час її завершив композитор Ю. Щуровський.

співав ряд дум і народних пісень. Перед виступом Вересая доповідь про нього виголосив російський фольклорист професор О. Міллер, який водночас говорив і про значення Лисенка як видатного вченого, збирача і пропагандиста української народнопісенної творчості. Потім О. Вересай виступав у клубі художників у Благородному зібранні і, нарешті, у так званому Соляному городку в «загальнодоступному концерті». І тут його незмінно супроводжував Микола Віталійович.

«Соляний городок» — місце промислових і кустарних виставок — мав кілька музеїв, аудиторій і великих залів. Тут влаштовувались «читання для народу», виступи народних оповідачів (Т. Рябінін, І. Федосова), а також «загальнодоступні концерти». В діяльності закладу брали участь В. Стасов, художник В. Гартман — люди, тісно зв'язані з «Могутньою кучкою».

У березні 1875 року в залі «Соляного городка» відбувся концерт слов'янської музики, організований М. В. Лисенком. Виконувались російські, українські, польські та сербські народні пісні, деякі твори Мусоргського і Балакірєва, а також композиції самого Лисенка. В концерті взяли участь артисти петербурзьких театрів Каменська і Чуйко, кобзар Остап Вересай. Його спів супроводжувався «туманними картинами» з діапозитивів, які виготовив на замовлення Лисенка український художник П. Мартинович, що вчився тоді в Петербурзькій Академії художеств. Сам Микола Віталійович виступив як акомпаніатор солістам, а також виконав кілька власних п'єс для фортепіано. Концерт пройшов з великим успіхом, у деяких газетах з'явилися схвальні рецензії. Реакційна преса офіціального, «великодержавницького» напрямку обливала брудом і лайкою як самий концерт, так і його учасників — і українців, і росіян.

Та, незважаючи на це «виття рептилій» (за образним висловом одного з учасників концерту — відомого українського художника О. Сластіона), М. Лисенко, підтриманий М. Римським-Корсаковим та іншими «кучкистами», що також були на першому концерті, почав готуватись до другого, який і відбувся у тому ж «Соляному городку» в кінці березня 1875 року. Виконувались російські, українські, чеські, моравські та інші пісні слов'янських народів, арії з російських опер, вокальні й інструментальні твори композиторів-«кучкистів». З Лисенкових творів вперше у Петербурзі прозвучали шість номерів з опери «Різдвяна ніч». Виконавцями були артистки Каменська, Косецька, Горська, дружина Миколи Віталійовича — Ольга, артисти Габель і Ліндфорс. Відомий співак-бас Ф. Стравінський проспівав, поряд з українськими творами, «Царя Саула» М. Мусоргського. В концерті взяв участь також хор аматорів під керівництвом Лисенка.

Як і перед цим, на вечорі були присутні «кучкисти». Передова критика знову відзначила великий успіх, деякі рецензенти називали Лисенка «українським Глінкою». І знову ж, як і після першого концерту, підняли голос «протесту» різноманітні реакційні листки й газети, на сторінках яких із злобними статейками виступив дехто і з «землячків» — українських прислужників самодержавства, що приєднали свій голос до хору «рептилій» (наприклад, стаття «Z» [29] «Современное украинофильство» в журналі «Русский вестник»).

Та Лисенка це мало турбувало, бо він відчував гарячу підтримку кращих людей Петербурга і насамперед — «кучкистів». Так, за кілька днів до другого виступу М. Лисенка в «Соляному городку» відбувся концерт російської музики в Маріїнському театрі під керівництвом диригента і композитора П. О. Помазанського — палкого пропагандиста творчості «кучкистів», який також високо цінував талант М. В. Лисенка. Програму складали твори Римського-Корсакова, Мусоргського, Балакірєва й Лисенка.

Віддаючи багато часу громадській роботі і виконавській діяльності, Микола Віталійович успішно поповнював свої знання. Про це свідчать лаконічні записи М. Римського-Корсакова: «Здібний, є успіхи» (1815); «дуже здібний, успіхи значні» (1876) — їх виявлено в архіві видатного композитора. Протягом життя Микола Віталійович з любов'ю і вдячністю згадував свого вчителя. Значно пізніше Лисенка відвідав у Києві відомий композитор О. К. Глазунов. З цього приводу він писав в одному із своїх листів до М. А. Римського-Корсакова: «Напевно, мама Вам розповідала про відвідини наші з Станіславом Блюменфельдом композитора Лисенка. Він мене зворушив тією побожністю й вдячністю, з якими він говорив про Вас...» [30].

До Києва Микола Віталійович повернувся у 1876 році і з властивим йому запалом приступив до творчої, педагогічної, виконавської та музично-громадської діяльності.

Перебування Лисенка в Петербурзі, бурхливе музичне життя столиці, студіювання кращих зразків музичної творчості відіграли важливу роль в остаточному формуванні ідей-

[29] Під цим криптонімом, очевидно, ховався С. Гогоцький. Див.: *Гозенпуд А. Н.* Лысенко и русская музыкальная культура. М., 1954. С.52.

[30] *Беляев В.* Глазунов. Петербург, 1922. Т.1. С.116.

но-художніх принципів композитора, його професіональної майстерності. На українському народному грунті Лисенко творчо використовував прогресивні традиції російської класики. Про це свідчить його творчість наступних років — численні композиції на шевченківські теми, народні опери «Різдвяна ніч» і «Утоплена», опера-сатира «Енеїда» і, зрештою, монументальна народна музична драма «Тарас Бульба».

Озброєний передовими ідеями і художньо-естетичними критеріями свого часу, грунтуючись на глибокому вивченні життя і побуту, усвідомленні кращих дум і поривань народних мас, художніх багатств музичного фольклору, Лисенко створив нову в історії світової культури музичну школу української професіональної критики.

ГЛАВА V

Українська театральна культура в останній чверті XIX ст. Кантата «Б'ють пороги». Опери «Різдвяна ніч» та «Утоплена». Музика до «Наталки Полтавки». «Тарас Бульба»

З великими труднощами доводилося передовим діячам української культури обходити численні перепони в їх діяльності і в скрутних умовах боротися за дальший прогрес національної науки, літератури та мистецтва, за поширення знань серед народу. Ще дужче посилився колоніальний гніт на Україні після сумнозвісного Емського указу 1876 р.

Природною і справедливою відповіддю на репресії царського уряду була поява ряду художніх творів, де письменники-демократи викривали болячки капіталістичного суспільства і устами своїх героїв висловлювали протест проти існуючих порядків. Так, у драмі «Не судилось» («Не так склалось, як бажалось») М. Старицький показав сутичку двох антагоністичних класів: селянства і поміщиків. Смерть героїні твору, простої селянської дівчини Катрі — жертви поміщицької сваволі — глядач міг сприймати як акт, за який треба мститися. У повісті «Boa constrictor», що вийшла в 1878 році, І. Франко вивів образ хижака-капіталіста і змалював жахливі умови життя і праці робітників. В одному з оповідань — «На вершку» — Франко ставив питання, яке хвилювало передову частину української інтелігенції: чи має право існувати «сметанка суспільності», нічого не зробивши в житті? Тут спостерігається дальше розгортання соціально загостреної течії у мистецтві, що особливо розвинулася в інших творах Франка, драмах Карпенка-Карого і Кропивницького, в музиці Лисенка.

Українське театральне мистецтво в 70-х роках також переживало розвиток, хоч йому доводилось поряд з цим завзято боротися за своє існування. Передумови для виникнення українського театру і драматургії були створені попереднім розвитком суспільного життя. Тому, незважаючи на заборони й утиски з боку влади, в різних містах України виникали один по одному аматорські гуртки, які об'єднувалися у трупи і поступово перетворювалися у професіональні колективи.

Показова щодо цього діяльність драматичного гуртка, що існував у 70-х роках у Києві під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка. Вважаючи театр важливим засобом ідейного та культурного виховання народу, обидва митці віддавали цій справі багато сил, енергії, не шкодували матеріальних витрат. М. Старицький у створену ним трупу згодом вклав усі свої кошти, так що «...на старості залишився без будь-яких заощаджень і жив випадковими заробітками, час від часу друкуючись, головним чином, в російській пресі» [1].

Родини Лисенків і Старицьких спільними зусиллями готували реквізит, шили костюми. Микола Віталійович і Михайло Петрович створювали репертуар, підшукували і навчали акторів. Цікаві подробиці цієї самовідданої праці подала у своїх спогадах актриса Софія Тобілевич — дружина і найближча помічниця славетного актора й письменника Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). В ті далекі роки вона, нікому не відома дівчина, опинилась у Києві, марно шукаючи місця роботи і, доведена до відчаю, ладна була кинутись у Дніпро... Ридаючи, вона заспівала:

Та нема гірш нікому,
Як тій сиротині...

Врятувала її випадкова зустріч з М. Лисенком, який почув гарний спів, заспокоїв дівчину, забрав з собою, прилучив до спільної корисної праці. Завдяки йому й Старицькому Софія стала спочатку хористкою, а далі й артисткою українського театру. «Познайомившись з цими людьми,— писала С. Тобілевич,— я могла щиро дякувати мою долю, яка до того часу була дуже немилостива, а іноді й сувора до мене. Вона відчинила мені широко двері у нове життя, повне культурних інтересів та зустрічей. Двері ті можна було б з повним правом назвати «Золотою Брамою» мого життя» [2].

У той час дім Лисенків та Старицьких був, власне, перетворений на театральну майстерню, у якій кожний мав своє завдання і виконував його старанно і з любов'ю. Згадуючи про це, С. Тобілевич писала: «Микола Віталійович узяв мене під руку і провів стежкою між квітниками до химерно вирізьбленої веранди. Посередині веранди стояв широкий і довгий стіл овальної форми. За ним сиділо чимало людей, здебільшого жінок та дівчат, різного віку. Всі вони працювали. Жінки щось вишивали, а дівчата плели вінки із штучних квітів, які лежали перед ними великими купками, поруч

[1] *Лисенко Остап.* М. В. Лисенко (Спогади сина) К., 1959. С. 73.
[2] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. К., 1957. С.19.

з різнокольоровими стрічками, що ними прикрашалися вже готові, сплетені вінки» [3].

Лисенко взявся за підготовку хору, розучував з ним партії необхідних музичних номерів. Одною з вистав була оперета «Різдвяна ніч». Її успіх надихнув на думку про створення постійної української професіональної музично-драматичної трупи. Сили, бажання, можливості — все це було. Та сумнозвісний указ 1876 року, що надовго загальмував розвиток української театральної культури, змусив на певний час припинити прилюдні виступи гуртка. Одначе робота по підготовці сталої трупи тривала.

На початку 80-х років урядові довелося внести певні поправки і зміни в указ 1876 року. Оскільки документ у пресі не публікувався, а був лише «доведений до відома» місцевої адміністрації, це давало можливість тлумачити його на свій розсуд, що в свою чергу призводило до безлічі часто безглуздих обмежень, свавілля і непорозумінь, проти яких справедливо виступали навіть самі урядові особи, такі, наприклад, як М. Чертков — генерал-губернатор Київської, Подільської і Волинської губерній або О. Дондуков-Корсаков, харківський генерал-губернатор. У поданих ними доповідних записках на ім'я міністра внутрішніх справ М. Ігнатьєва вони відстоювали необхідність скасування — або принаймні послаблення — існуючих обмежень і утисків української національної культури, які призводили лише до зворотніх наслідків, викликаючи незадоволення місцевого населення.

Указ переглянули і частково змінили; у жовтні 1881 року випустили циркуляр, який дозволяв виставляти українські п'єси лише російським трупам і аматорським гурткам (форсування виключно українських труп при тому заборонялося); на друкування текстів до музичних нот був даний дозвіл, але «з умовою загальновживаного російського правопису».

Проти указу 1876 року неодноразово підносили свої голоси прогресивні діячі українського мистецтва. Серед них І. Франко у гнівній, сповненій обурення статті «Сухий пень» [4], М. Лисенко — у клопотанні про зняття цензурної заборони з його пісенного збірника та ін.

Діяльність національного театру значно пожвавилася. Українські трупи грали в багатьох містах України: Єлисаветграді, Кременчуці, Харкові. З січня 1882 року в Києві

[3] Там же. С. 28.
[4] Див. ЛНВ, Львів, 1905. Вид. Львівського Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Кн. 2. С. 85.

виступало «Товариство акторів» на чолі з М. Л. Кропивницьким. Виставляли популярні п'єси: «Наталку Полтавку», «Сватання на Гончарівці», «Дай серцю волю...», «Шельменко-денщик», «Щира любов» та ін. Сучасники свідчать, що на початку діяльності трупа, хоч і користувалась успіхом у глядачів, та була ще настільки бідна, що не вистачало артистів, щоб поставити цілу п'єсу. Тому часто доводилося запрошувати аматорів [5]. Навіть таку виставу, як оперету «Чорноморці», не було змоги поставити власними силами.

Київ став одним з найбільших культурних міст України. Його музично-театральне життя розвивалося у таких формах: оперні вистави, концерти РМТ, спектаклі російського драматичного театру та гастрольні виступи й вистави.

Оперна трупа в руках антрепренера О. Сєтова стояла на досить високому рівні. На сцені йшли як опери Глінки, Чайковського, Сєрова, Верстовського, так і класичні західноєвропейські («Фауст» Гуно, «Аїда» і «Трубадур» Верді). Оперний капельмейстер І. К. Альтані був досвідченим диригентом і виступав у відкритих «симфонічних зібраннях» РМТ.

Неодноразово в Київ приїжджали на гастролі видатні російські актори, зосібна Малого театру. О. Ленський показав себе в п'єсах «На всякого мудреця доволі простоти» Островського, «Гамлет» Шекспіра, «Розбійники» Шіллера; у 1876 році С. Шумський грав Аркашу Щасливцева в «Лісі» Островського; 1877 році славетна російська актриса Г. Федотова виступала в ролі Галі в «Назарі Стодолі», а в 1878 році — М. Єрмолова, що після зіграної нею Лауренсії в «Овечій криниці» Лопе де Вега стала, за словами К. С. Станіславського, «кумиром революційної молоді».

Гастролювали тоді в Києві і цілі російські драматичні театри. Саме вони вперше познайомили місцеву публіку з фрагментами історичної драми Пушкіна «Борис Годунов».

Тут же, в Києві, відбулася знаменна зустріч Кропивницького і Саксаганського з Лисенком і Старицьким, що спричинила багаторічне творче співробітництво, в якому виявилась і зміцніла спільність їх ідейно-естетичних поглядів і мистецьких принципів. Вирішено було об'єднати творчі сили обох колективів. У 1883 році на чолі трупи став М. Старицький, а М. Кропивницький був її режисером. Тут грали такі визначні і славнозвісні актори, як М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, Г. Затиркевич. Репертуар театру поповнили творами М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого.

[5] Так, у Києві в ролі Терпилихи в «Наталці Полтавці» виступила Тележевська — артистка-аматорка з драматичного товариства. Коли ж уперше йшла драма М. Кропивницького «Дай серцю волю — заведе в неволю», то запросили двох аматорів: на роль Одарки — О. Лисенко, на роль Семена — Туробойського.

Українські прогресивні діячі всіляко підтримували й популяризували діяльність трупи. Так, відомий музичний критик, композитор і фольклорист Петро Сокальський в листі до свого петербурзького друга М. Бороздіна писав: «Не знаю, чи писав я вам про величезний успіх на півдні Росії драматичної трупи п. Старицького, яка давала вистави недавно і в Одесі під невщухаючі овації. Хоч вона дає також російські вистави (у складі кількох акторів), проте головна сила її — в малоруських виставах малоруською мовою, з музикою народних пісень. У ній висувається дуже вперед Кропивницький, цей південноруський Мартинов, сильний і в драмі, і в комедії, і в оперетці» [6].

Пізніше той же П. Сокальський дав у пресі точну й вичерпну характеристику мистецтва Кропивницького, його ідейно-естетичного значення для суспільства: «Після появи на сцені творів Кропивницького ми, жителі півдня, не маємо права говорити, що в нас немає народного театру. Я скажу більше: талановитий артист і письменник на ділі показав, як багато можна зробити для освіти народу, коли дати йому художні твори його рідною мовою» [7].

З серпня 1883 року трупа М. Старицького розпочала свої виступи в Одесі «Наталкою Полтавкою» Котляревського. М. Старицький, будучи поборником реалістичного мистецтва, дбав не лише про виконавський рівень (який, до речі, був бездоганний), а й про сценічний бік вистав. Декорації він замовляв кращим художникам, асигнував великі гроші на костюми з коштовних тканин, детально продумував реквізит і грими. При трупі існував хор з тридцяти співаків, переважно молодих, і оркестр. Головним керівником і вчителем хору та оркестру був Лисенко, який особисто готував колективи для участі в спектаклях, як і для самостійних виступів. Для гастрольних подорожей працював помічник Лисенка — диригент Черняхівський, бо Микола Віталійович, перевантажений щоденною педагогічною і творчою роботою, не міг надовго виїздити з Києва.

«Наталка Полтавка» в Старицького виставлялася з музикою М. Лисенка, хоч остаточна її редакція відноситься до пізнішого часу. «Музика Лисенка була чарівною прикрасою

[6] Цит. за книгою: *Каришева Т.* П. П. Сокальський. К., 1959. С.224.
[7] Там же. С.223.

для тексту Котляревського», — згадує учасниця спектаклів С. Тобілевич [8]. У головній ролі цієї п'єси феноменальний успіх випав на долю М. Заньковецької, яка натхненною грою і чарівним співом буквально полонила одеситів.

Трупа М. Старицького гастролювала й по інших містах — у Ростові-на-дону, Новочеркаську, Житомирі тощо. В 1885 році стався розподіл, після якого більш важливого значення набув колектив М. Кропивницького.

Отже, Лисенко пов'язував свою роботу з життям і долею українського театру. Безумовно, посилення його інтересу до музично-драматичного жанру і народження упродовж небагатьох років значної кількості різноманітних творів [9] — це наслідок розвитку української драматургії і театрального мистецтва кінця другої половини XIX ст.

Та справа полягала не тільки у дружніх взаєминах, товариській допомозі в складанні нових творів і постановці раніше написаних, а також у спільній пропаганді ідей народності і реалізму, правди в мистецтві. «Ніколи не підроблюватися під смаки публіки, а завжди домагатися природності і правди»,— закликав Кропивницький [10]. Такі ж думки висловлював і Лисенко: «...я гадаю, що наша русинська, взагалі, львівська публіка радніше слуха салонові композиції, ніж народні пісні. Розучіть же її спільними силами і навчіть милуватися щиро народним добром — піснею у природній її одежі. Коли ви самі себе переробите у цьому змислі і публіку призвичаїте до народності і в слові, і в музиці, тоді компонуйте скільки хоч і на який хоч сюжет: не страшно за будущину» [11].

М. Лисенко працював тоді викладачем музики в різних школах та Інституті шляхетних дівчат. Яскраво і змістовно розповів про цей період його життя співробітник Миколи Віталійовича по музично-громадській роботі В. Пухальський; знайомство композитора з ним сталося ще в Петербурзі і відновилося після переїзду Пухальського в Київ на роботу викладача по класу фортепіано в училищі РМТ.

[8] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С.71.

[9] У 80-ті й на початку 90-х років Лисенко закінчив остаточну редакцію оперети «Чорноморці», поставив «Різдвяну ніч» як оперу, написав «Утоплену», розпочав роботу над історичною музичною драмою «Тараса Бульба» та оперою на античний сюжет «Сапфо», створив три дитячі опери-казки, впорядкував музику до «Наталки Полтавки», склав кілька оформлень до драм Старицького («Остання ніч», «Циганка Аза») та Кропивницького («Невольник», «Титарівна»).

[10] Лист до О. Марковича від 6 листопада 1880 року. Цит. за книжкою: МХАТ і українська театральна культура. К., 1949. С.50.

[11] *Лисенко М.* Листи. С. 272.

«Ми стали бачитися й бувати один в одного... Пам'ятаю квартиру Миколи Віталійовича, що жив тоді на Хрещатику, в солідному домі Мезера, навпроти Фундуклеївської вулиці [12]. Він часто збирав у себе студентську молодь, учнів музичного училища та інших аматорів музики, що утворили чудовий хор, який брав участь у домашніх концертах» [13].

Особливо показовим з наведеного є свідчення про те, як Лисенко силою свого обдарування, розумом, енергією, ідеєю служіння батьківщині прихилив до себе молодь, впливав на неї, виховував свідомих борців за справу розвитку рідної музичної культури.

За свідченням тих, хто знав Лисенка, він до всіх своїх друзів, учнів, однодумців ставився просто, сердечно, чуйно й ласкаво, завжди підтримував кожний паросток свіжого, талановитого, корисного, але був вимогливий і відвертий, не прощав несумлінного ставлення до діла, прямо у вічі людині говорив про її недоліки і помилки. Все це сприяло зростанню його авторитету.

В Миколі Віталійовичі було щось таке, що привертало велику симпатію, повагу, любов до цієї людини — справжнього патріота, митця-громадянина. Болісно переживав він тяжкі часи репресій, але ніколи не дозволяв собі опускати руки, висловлювати настрої смутку й розпачу. Навпаки, енергійною і напруженою роботою відповідав на утиски, борючись з ними всіма засобами й запалюючи своїм прикладом інших.

Велике історичне значення має вокальний твір Лисенка на слова М. Старицького «На прю!» («Вперед — на бій!»), поява якого в 1876 році стала прямим протестом проти репресій, виявом обурення громадянина й митця самодержавною деспотією.

«На прю!» — це твір для чоловічого хору або вокального квартету. В його словах і музиці яскраво проступають мотиви гніву й ненависті до царського режиму, бойовий заклик до боротьби проти нього.

«На прю!» разом з деякими іншими творами Лисенка був певно своєрідною підготовкою перед появою славетного гімну «Вічний революціонер». Про це свідчить ідейна наснаженість «На прю» і те, що інтонаційним складом хор мовби передбачає деякі революційні пісні пізнішого походження.

Змістом вірша М. Старицького є заклик до боротьби з підступним, лихим ворогом — самодержавством і палка віра в те, що:

[12] Хрещатик, № 41. Будинок зруйнували під час тимчасової окупації Києва в роки Великої Вітчизняної війни.

[13] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 282.

...Понесемо ми гордо, сміло
На турський регіт і на глум
Новий псалом нового слова.
В ньому не месть, вражда стара,
А світло правди і любові,
Братерства, волі і добра!

Музика має активний, бойовий характер. Уже перша фраза починається висхідною «фанфарною» квартою, яка визначає суворо-закличне обарвлення цілого. У подальшому розгортанні цей мотив відіграє роль своєрідної лейтінтонації заклику до бою (24).

Ритмічна чіткість, пружність, рішучість, впевненість інтонацій зберігається протягом усього твору. Унісонні та октавні ходи то в окремих хорових групах, то в тутті посилюють враження від вольового оптимістичного твору. Не маючи змоги продемонструвати «На прю!» у відкритому концерті українською мовою, автори переклали його на чеську й подали до цензурного комітету. Проте й до цього варіанту начальство поставилося з підозрою і не дозволило до виконання.

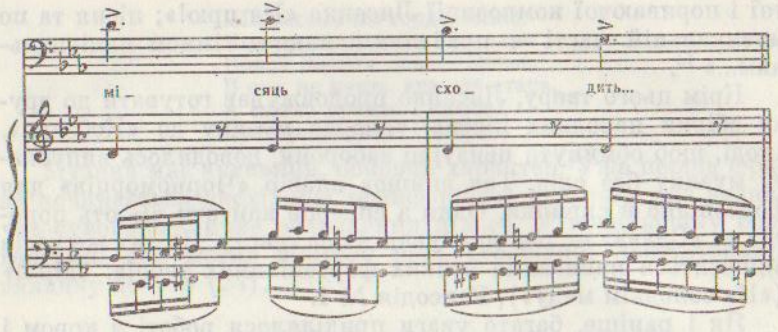
Хор передали до Галичини й лише через кілька років виконали на урочистому вечорі з нагоди 23-х роковин смерті Т. Шевченка у Львові. В рецензії, уміщеній в журналі «Зоря», Іван Франко (під псевдонімом «Мирон») писав про свої враження: «Не вдаючись в критику ані навіть в огляд тої (музичної) частини вечірки, ми піднесемо тільки загальний ентузіазм, який викликало вповні удачне відспіваннє огнистої і пориваючої композиції Лисенка «На прю!»; пісня та по музикальній часті є правдивим нашим гімном національним...» [14].

Крім цього твору, Лисенко продовжував готувати до друку збірки народних пісень, складав музику до «Кобзаря». Іноді, щоб обминути цензурні заборони, доводилось випускати музику без слів. Так вийшов клавір «Чорноморців» для фортепіано й скрипки. Один з епізодів кантати «Б'ють пороги» — «Слава» — теж друкувався без тексту. До тих же часів відноситься написання деяких фортепіанних творів: «Мрія» («На солодкім меду»), Рапсодія № 1.

Як і раніше, багато уваги приділялося роботі з хором і концертам, у яких Микола Віталійович виступав як хормейстер та соліст-піаніст. В архіві композитора зберігається його лист до дружини від 20 червня 1878 року, в якому він описав подорож до Катеринослава через Кременчук. Микола Віталійович розказує, як 21 червня «попливли дубом на пороги». Очевидно, ця подія і спричинила безпосередній поштовх до створення кантати «Б'ють пороги»: сповнена величної краси, грізна картина дніпровських порогів стимулювала написання твору, а живі враження допомогли авторові втілити в музиці поезію Шевченка «До Основ'яненка», якій властиві мотиви народної героїки, романтична піднесеність, барвисті картини природи. Все це якнайкраще відповідало смакам Лисенка. Він захопився темою і створив одну з найзавершеніших композицій на слова з «Кобзаря».

Перший епізод кантати «Б'ють пороги, місяць сходить» добре відтворює намальовану поетом картину. Невеликий оркестровий вступ передає ревіння Дніпрових вод, бурхливий

[14] *Мирон.* Обход XXIII-х роковин смерті Шевченка //«Зоря». Львів, 1884. № 5. С. 39.



біг яких до моря перегородили гранітні скелі. На фоні музичного прибою в оркестрі вступають з широкою, величною, епічного складу мелодією баси (25).

Образи грізної стихії композитор зіставив з бурхливими подіями в житті українського народу — героїчною боротьбою за своє соціальне й національне визволення.

Другий епізод — соло тенора — різко контрастує з попереднім. Це лірична розповідь про степ, усіяний високими могилами козаків. Музика епізоду наспівна, основна виражальна роль віддана вокальному компонентові, мелодична структура повністю базується на інтонаціях народних наспівів. Оркестр веде прозорий супровід, у якому мовби чутно:

...Чайка скиглить літаючи,
мов за дітьми плаче... (26)

Проте образи мужньої сили постають знову, коли з'являється заклик до синів народу, що боронили свій край, повернутися. В оркестрі передано клекіт Дніпрових хвиль, а хор співає мелодію, котра звучала на початку твору і є музичним образом народу-борця.

Наступний епізод повертає у сферу сумних настроїв. Бас виконує народну мелодію, забарвлену в трагічні тони. Але такі настрої тимчасові. Поет вірить, що пора визволення прийде, що народ вільно дихне на повні груди.

Останній, найрозвиненіший, розділ кантати сприймається як гімн народній славі, мовби «музичний монумент» пісні й думі, котрі народ береже як свою святиню. Увесь епізод звучить урочисто, піднесено — автор широко скористався інтонаціями прославних пісень. Щоб надати музиці піднесеного звучання, увесь епізод (за винятком чотирьох тактів) написаний у розмірі 3/2.

Великого значення набув симфонічний оркестр, який не є простим супроводом, а становить важливий музично-драматургічний компонент, покликаний активно відтворювати зміст і поетичні образи. Наприклад, оркестровий супровід першого епізоду виконує не тільки зображальну функцію (ревіння Дніпрових вод), а й створює узагальнюючий драматичний образ, що асоціюється з багатовіковою історією народу. Хоральні акорди оркестру на слова: «На тім степу скрізь могили...» змальовують сумний суворий пейзаж (це добре підкреслено, зокрема, спадним рухом баса щаблями хроматичної гами).

Отже, Лисенко створив нову форму, яку можна назвати кантатою-поемою. До Миколи Віталійовича такий тип не був відомий у музичній літературі. Класична форма вимагає поділу цілого на кілька окремих частин, пов'язаних між собою ідеєю і сюжетом. Твір Лисенка вільно, але логічно розвивається у велику музичну композицію. Така форма набула широкого розвитку в українській музиці. Її використав сам Микола Віталійович для іншого твору — кантати «На вічну пам'ять Котляревському»; в аналогічному плані написано кантати «Шевченкові» К. Стеценка, «Дніпро реве» Д. Січинського та ряд інших. Особливого розвитку поема-кантата набула після 1917 року. Один з кращих вокально-симфонічних творів Л. Ревуцького — «Хустина» — написаний в аналогічному

плані; у цій же формі створені вокально-симфонічні поеми «Заповіт» С. Людкевича й «Слався, Вітчизно моя» Г. Жуковського. «Б'ють пороги» М. Лисенка свідчить, що композитор послідовно проводив прогресивні принципи у власній музичній творчості.

В українській музичній культурі того часу не було жанру великої опери, і Лисенко почував себе зобов'язаним заповнити цю прогалину. До того ж М. Глінка — в Росії, Б. Сметана — в Чехії, С. Монюшко — в Польщі правили за приклад у створенні національної опери великої форми. Бажання написати її виникло у композитора зразу ж після успіху «Різдвяної ночі» як оперети. Існував навіть задум створення ряду опер, де гоголівські сюжети мали посісти основне місце. Особливо цікавили Лисенка повісті «Страшна помста» і «Тарас Бульба». Згодом Михайло Старицький склав схеми лібретто обох творів.

Спочатку Лисенко взявся за «Страшну помсту». Його музичну уяву полонили багаті ефектними, повні таємничості й драматизму картини, і він, імпровізуючи на роялі, вже намічав для них відповідні музичні теми. Проте написати оперу йому не вдалося. Робота зупинилася, бо автор, по-перше, не міг сподіватися на сценічне життя твору в тодішніх умовах, а по-друге, відчував у своїй музичній освіті певні недоліки (особливо в галузі оркестровки) і вирішив спочатку повчитись у видатних майстрів нової російської школи. Тепер же, після дворічного перебування у Петербурзі, впевнений у власних силах, окрилений і натхнений старшими колегами, композитор приступив до реалізації своїх давніших планів. Безпосередні враження від вистав у петербурзьких театрах також вплинули на Лисенка, і він вирішив переробити «Різдвяну ніч» на оперу.

Її нова редакція істотно відрізнялася від попередньої: це вже мала бути справжня велика опера, де розвиток драматичної дії і характеристики дійових осіб розкривалися виключно засобами музичної виразності. Прозовий текст автор замінив наспівним, мелодизованим речитативом. Прем'єра твору відбулася 27 січня 1883 року в Харкові [15].

Спектакль пройшов з гучним успіхом. Зі слів Олени Пчілки, яка спеціально їздила разом з родиною Лисенків у Харків на прем'єру, «...приймали виставу дуже добре. Миколу

[15] Режисер А. Б. Пальчинський, капельмейстер Н. Б. Емануель; Вакулу співав М. Ю. Медведєв, Оксану — Н. П. Зикова, Чуба — О. О. Александров, Дяка — Деменюков, Грицька — А. Є. Шаламов, Голову — Я. В. Гельрот, Солоху — А. К. Окснер, Одарку — О. М. Левицька (див. Бернандт Г. Словарь опер. М., 1962. С. 245).

Віталійовича викликали безліч разів. Він аж втомився виходити.., стіни театру, здавалося, не витримають такого грому оплесків» [16].

Газети були заповнені захопленими відгуками, як наприклад: «Чарівні звуки опери зразу ж завоювали композиторові почесне місце в ряді творців національної музики» («Статистический листок», 1883, № 1).

«...Щодо опери «Різдвяна ніч», то їй належить майбутнє: зважаючи на той захват, який охопив нашу харківську публіку на трьох виставах цієї новинки, сміливо можна сказати, що ця остання буде, принаймні на нашій сцені, в числі постійних нумерів оперного репертуару» («Южный край», 1883, 2 лютого).

Лисенкові вдалося відтворити колорит повісті М. В. Гоголя. Побут українського села з його звичаями й типовими рисами, колядування, взаємини молоді, любовні пригоди Солохи та її підстаркуватих коханців, теревені сільських кумоньок — таке різнобарвне, пройняте народним подихом тло, на якому проходить історія палкої любові коваля Вакули до вибагливої красуні Оксани.

В порівнянні з гоголівською повістю Старицький і Лисенко внесли в лібретто деякі зміни. Вони значно посилили жанрово-побутову сторону, ввели нові персонажі (Одарка, подруга Оксани). Частину фантастичних епізодів (пригоди Вакули з Чортом, чаклування відьми Солохи і Пацюка) зовсім зняли, а деякі перенесли в площину реально-побутову. Образ Пацюка (як і в попередній редакції) трактувався в героїко-романтичному плані: Пацюк у Лисенка й Старицького — це цілком реальний тип старого запорожця, що мовби узагальнює риси народного патріота, який уболіває за долю поневоленої України.

Велике місце в побуті дожовтневого села посідали різного роду звичаї, тому увесь твір насичений народно-обрядовими сценами і передусім сценами колядування. «Різдвяну ніч» Лисенка можна назвати оперою-колядкою, подібно як Римський-Корсаков назвав «былью-колядкой» свою оперу на той же сюжет.

Лисенко застосував колядки як засіб тематичного зв'язку між епізодами: наприклад, протягом усієї І дії таку роль виконує «Чи дома, дома бідная вдова?». Виступаючи основною, ніби лейтмотивною, характеристикою сільської молоді, вона зв'язує різні за настроєм епізоди в єдине ціле. Колядка «Радуйся, земле», що складає тематичний зв'язок між І і ІІ

[16] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 40.

діями, стала у III фіналом для сцени Солохи з Чубом, Головою і Дяком.

Принципи музичної драматургії «Різдвяної ночі» випливають з кількох джерел. Є тут і традиції російської класичної школи, зокрема «Івана Сусаніна» Глінки. Незважаючи на велику сюжетну різницю між ними, вони мають чимало спільного. Це органічний зв'язок масових народних сцен з сольними епізодами, коли ці сцени перестають роль фону і набувають самостійного, дійового значення; додержання специфіки оперного письма (завершені арії, ансамблі, сцени тощо) при безперервності розвитку і плавності переходів від одного епізоду до іншого; динамічність характеристики дійових осіб тощо.

Можна говорити і про спільність деяких рис музичної мови «Різдвяної ночі» Лисенка і «Коваля Вакули» Чайковського (написаний у 1875 році і, безумовно, добре відомий Лисенкові). Ці риси — яскрава й щира лірична течія, ніжна принадність образу Оксани і палке, непереборне кохання Вакули.

Ще одне важливе джерело музичної драматургії «Різдвяної ночі» — традиції вертепної драми і шкільних вистав, драматургія Квітки-Основ'яненка й Котляревського. Тут виріснює типове для українського театру широке вживання пісні, танцю, народного обряду як необхідного компоненту дії.

Різноманітні за характером і драматургічними функціями масові обрядові сцени в «Різдвяній ночі» Лисенка (хори, коментуючі події або підсумкові наслідки тієї чи іншої драматичної ситуації) чергуються з сольними й ансамблевими епізодами (арія, дует, тріо і т. ін.), утворюючи своєрідний тип оперної драматургії.

В I і IV діях хорові епізоди посідають значне місце. Вони будуються, як правило, на фольклорній основі (колядки та інші обрядові пісні) і пов'язуються з образами головних героїв — Оксани та Вакули. Друга дія (Солоха з її залицяльниками, а також «зникнення» Вакули) дає композиторові широкі можливості розгорнути жанрово-побутові картини, показати характер кожного з гостей і самої господині, ввести комедійні епізоди з мішками, куди Солоха ховає своїх бідолашних кавалерів, створити буфонні скоромовки — сперечання Ткачихи і Шпортунихи. Третя дія, присвячена Пацюкові, позначена героїко-романтичним забарвленням, яке дещо випадає зі стилю цілого твору.

Інструментальні фрагменти опери — увертюра, антракти,

невеликі прелюдії і постлюдії, танці — виконують або живописно-ілюстративні функції, або служать доповненням вокальної характеристики дійових осіб, допомагають розкрити їх взаємини, настрій, психологічний стан. Іноді симфонічні фрагменти позначені подвійними — зображальною й характеристичною — функціями. Так, наприклад, інтродукція до 2-ої картини I дії малює не лише картину буремної ночі, завірюхи, а й передає переживання змерзлого Дяка, який поспішає на побачення до своєї «велелєпної» Солохи.

Основні рушійні сили драматургії, так само як і той фон, на якому вони проявляються, чітко й виразно втілені в розвиненій і досить великій увертюрі, форма якої наближається до сонатного алегро. Її тематичний матеріал — найголовніші мелодії опери: тут і тужлива тема Оксани з останньої дії («Упустила голубонька»), і мотив різдвяної колядки («Ой дивнє народження»), і музичний матеріал зі сцени у Солохи. Вже в увертюрі виступає основний контраст музичної драматургії: лірико-драматична течія, уособлена в образах Вакули та Оксани, і коміко-сатирична, репрезентована Солохою та її «кавалерами» (Чуб, Дяк, Голова). Всі ці тематичні групи створюють необхідний загальний настрій, підготовляють появу і розвиток тих чи інших музичних характеристик. Образи основних персонажів втілено в ряді сольних та ансамблевих епізодів. Так, своєрідною експозицією образу Вакули з його палким коханням є його арія з I дії «Як буря у лісі дуби нагинає». Подальший розвиток характеристики парубка міститься у діалогах з Оксаною, у сцені з Пацюком. В останній дії його музичний портрет завершується оповіданням про чарівну мандрівку до царського палацу.

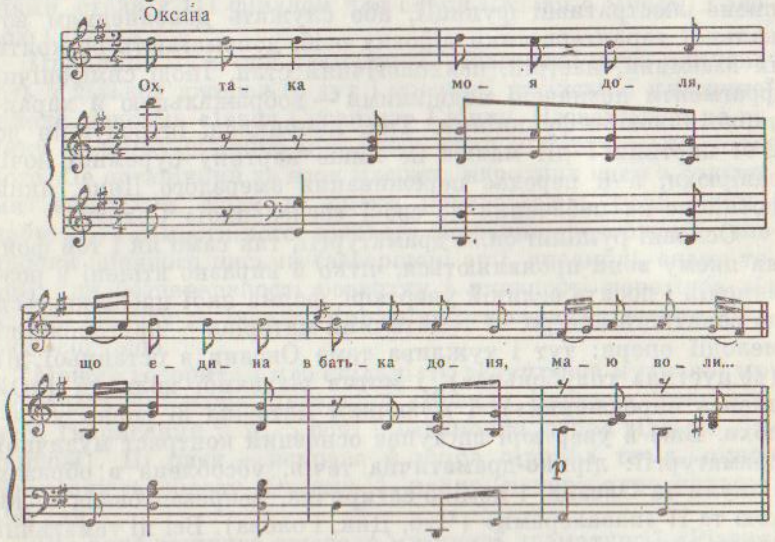
Образ жартівливої Оксани, що милується своєю красою, розкрито в арії «Ох, така моя доля...» з I дії. Інші риси її характеру, зокрема здатність до глибоких і щирих почуттів, показані на початку IV й особливо у фіналі II дії, в сцені, коли дівчина тужить за Вакулою і гірко дорікає собі за свою легковажність (27).

Суто побутові персонажі — Голова, Солоха, Чуб — охарактеризовані інтонаціями, запозиченими з протяжних і жартівливих пісень. Музична характеристика Пацюка побудована на поспівках українських історичних мелодій: особливо часто вживаються звороти, близькі до відомої пісні «Про руйнування Січі».

Звертає увагу народність музичної мови «Різдвяної ночі». Автор не обмежився перетворенням одного народно-музичного джерела, а вживає різні і поєднує їх між собою. Трапляється тут і цитатне використання народної мелодії, як,

27 Allegretto

Оксана



наприклад, в арії Оксани з I дії, побудованій на пісні «Ой, Гандзю милостива».

Особливо часто зустрічаються прямі запозичення у масових обрядових сценах (колядки), що тлумачаться як засіб колористичної характеристики. Майстерно поєднав Лисенко дві їх у вигляді контрапункту (28).

Та значно глибшим виражальним засобом є відбір типових інтонацій для музичної мови того або іншого персонажа: ліричних — для Оксани; улесливих поспівок, що пародійно передають церковні співи,— для Дяка; суворо-стриманих, подібних до козацьких історичних,— для Пацюка. При тому важливо відмітити, що ця характерна для кожного персонажа інтонаційна сфера виявляється як в аріях, так і в речитативах і навіть у коротких репліках в ансамблях. Важливою рисою народності опери є також метод характеристики за допомогою пісенної форми. Він вжитий, зокрема, у сцені Оксани з дівчатами з IV дії («Дівчатонька, голубоньки...»). В цілому «Різдвяна ніч» стала важливим кроком на шляху створення української опери.

Тим часом популярність М. Лисенка невпинно зростала і поширювалась. Восени 1884 року галицький композитор В. Матюк одержав від Лисенка клавір «Різдвяної ночі». Він передав свої враження у захопленому відгуку: «Слова під спів дуже добірні, всюди пробивається польот поетичний...

28

Музична форма всюди викінчена, мотиви... взято немовби з уст самого народу. Всі музичні частини в опері хоч різні за своїм настроєм, одначе становлять нерозривну цілісність... Інструментовка [17] опери... є справді майстерною. Лисенко зумів... змалювати... всю красу музичну, яку його душа могла відчути... Сміливо можна сказати, що ця опера займає першорядне місце поміж знаменитими творами класичними но-

[17] В. Матюк мав на увазі фортепіанну фактуру клавіру.

вої музичної ери. Своєю тривалою і невтомною працею на музичній ниві, наслідком якої є знаменита опера «Різдвяна ніч», Лисенко здобув собі світову славу, але для нас, русинів, ту честь, що наша мова і пісня руська піднеслися до високого рівня серед культурних народів. Честь і слава йому за це!» [18].

У відкритих концертах дедалі частіше звучать солоспіви і дуети Лисенка, так само викликаючи захоплені відгуки і в публіки, і в пресі. Зокрема, галицькі газети відмічали появу нового твору Лисенка. «В київських концертах виконували в часи посту деякі нові композиції місцевих авторів: прегарний дует М. Лисенка для баритона і тенора — знамениту і повну глибокого чуття композицію на український текст «Коли разлучаються двоє...»,— сповіщала львівська «Зоря» своїх читачів [19].

У 1884 році Лисенко закінчив «Утоплену», також на лібретто М. Старицького. Вперше її поставила в Харкові трупа М. Старицького. В «Утопленій» виступили кращі виконавські сили: М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, М. Садовський, М. Кропивницький, П. Саксаганський та ін.

Репетиції почалися в Ростові, куди трупа прибула на гастролі [20]. Сюди ж приїхав і Микола Віталійович, щоб працювати з хором і оркестром. «Яка це була прекрасна річ!,— згадує С. Тобілевич.— Усіх вона зачарувала гармонічною красою своїх чудових співів і мелодій. Усі артисти, хто брав і не брав участі у підготовці вистави, щодня збиралися у театрі на ранкові репетиції, щоб послухати чарівні арії цієї опери, співи русалок, дівчат і хлопців... У Ростові найкраще показала себе під час підготовки «Утопленої» Маша Садовська. Вона співала Панночку, і голос її звучав так чарівно, що всі слухали, затамувавши подих. Микола Віталійович привселюдно дякував їй за ту приємність, яку він мав, слухаючи її. Вимогливий, як завжди, він нас, хористів і музикантів, муштрував до десятого поту, домагаючись досконалого виконання» [21].

Крім того, Лисенко проходив усі сольні партії зі співаками — виконавцями головних ролей, так само домагаючись доброго звучання і високого художнього рівня виконання. Микола Садовський розповів, як під час репетицій «Утопленої» Лисенко старанно, навіть з певним педантизмом, вивчав партію Левка з тенором російської оперети Бородіним, запрошеним спеціально для участі в спектаклі [22].

Отже, видно, що Микола Віталійович брав найдіяльнішу участь у роботі трупи Старицького, і не лише як композитор і диригент, а й як хормейстер і концертмейстер. Внаслідок цього і хор, і оркестр набули достатньої кваліфікації і виявилися спроможними виконувати серйозні партитури. Розвинені фрагменти «Утопленої» підтверджують це.

Оперу (також на сюжет М. Гоголя) створено в іншій манері, ніж «Різдвяну ніч». Якщо тут музика розвивається невпинно і поділ на завершені музичні номери мало відчутний, бо вони зв'язані мелодичними речитативами, то в «Утопленій» окремі співи чергуються з розмовними епізодами. Це, безперечно, не стало поверненням Лисенка до простішого виду вистави, на зразок, скажімо, «Чорноморців». Справжня причина уваги до подібного типу корінилася у тому, що тоді на Україні не було постійної оперної сцени, що могла взятися за постановку твору українського композитора. Не вистачало і професіональних оперних виконавців, яких вимагали високохудожні і досить складні Лисенкові партитури. Микола Віталійович хотів, щоб його твори жили в народі. Міцний зв'язок композитора з діячами українського театру давав йому можливість показати свої опери широкому глядачеві. Адже тип драматичної вистави з музикою користувався популярністю на Україні.

За майстерністю «Утоплена» була явищем незрівнянно вищим і досконалішим, ніж «Чорноморці». В них кожна пісня обгрунтовувалась ходом сценічної дії і зумовлювалася вдачею того чи іншого персонажа; композитор використовував її у майже недоторканому вигляді. В «Утопленій», навпаки, на першому плані — художня творчість, що живиться життєдайними соками народної музики, побуту і психології. Фольклор наснажує оперу не тільки як важливий драматургічний компонент, а й виступає як основа музичної мови. Розвинені арії, різноманітні ансамблі й хори тісно пов'язані з драматичною дією. Головну увагу автор приділив музиці, а прозовий текст має допоміжне значення. Лисенко дав «Утопленій» підзаголовок: «лірико-фантастична опера», але точніше її можна визначити як лірико-побутову.

Майстерне перехрещення реальності й фантастики, лірики й комедійності, народна обрядовість, пов'язана з сюжетом, широке використання фольклорних мелодій, їх ладо-гармо-

[18] Зоря. Львів, 1885, № 7. С. 83—84.

[19] Зоря. Львів, 1895. № 2. С. 240.

[20] Саме тут, у Ростові, під час однієї з репетицій, коли Лисенко диригував хором і оркестром, з'явився жандарм і оголосив І. К. Тобілевичу наказ про негайну висилку й заборону жити на Україні за революційну діяльність.

[21] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 12.

[22] *Садовський М.* Мої театральні згадки. 1930. С. 15.

нічних особливостей, значна роль хорових сцен — усе це риси, властиві «Утопленій». Серед хорових сцен передусім треба виділити геніальний «Туман хвилями лягає» (I дія), котрий справедливо вважається шедевром світової літератури (29).

29 Andante poco moderato

Він зразу ж вводить в основну образно-емоційну атмосферу опери, якій притаманні поетична задумливість і жартівлива танцювальність. Глибоко національний, завершений формою, з майстерним контрапунктом, цей фрагмент є чудовим зразком перетворення різних типів пісенності. Не випадково він завоював постійне місце в репертуарі численних хорових колективів. Характерним для народного співу є поєднання різних хорових «гуртів». Включаючи цю особливість у власну оперу, Лисенко продемонстрував першорядну композиторську техніку. Про це свідчать досконала архітектоніка хору, застосування поліметрії і поліритмії, поєднання двох груп з різним характером музики.

Оригінально й колоритно Лисенко сполучив широкоспівний в повільному темпі (Andante poco moderato, 3/4) парубочий хор з жартівливо-танцювальним дівочим (L'istesso tempo, 2/4 (30).

У подальшому обидві мелодії зливаються в життєрадіс-

30

ному, бадьорому Allegro, яке мовби передбачає оптимістичний фінал твору.

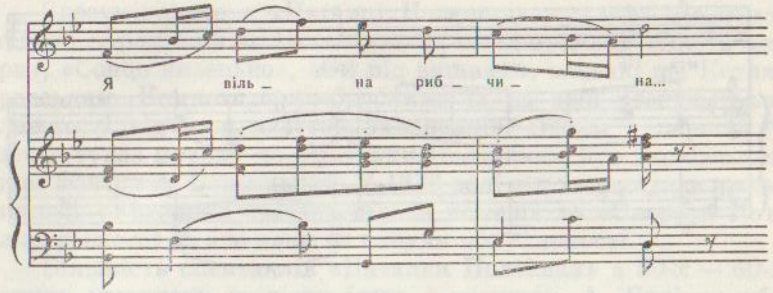
В «Утопленій» щедро розкидані також справжні народні пісні у властивих Лисенкові чудових обробках: парубочі «Та туман яром, мороз долиною», «Туман яром котиться», дівоча «Ой зав'ю вінки» тощо; у фінальній сцені автор використав ряд мотивів «троїцьких» пісень. Усі вони природно вплетені в музичну драматургію. Характеристики дійових осіб так само насичені інтонаціями народних пісень. Їх подано в окремих сольних та ансамблевих епізодах.

Поетичність Левка, властива йому задумлива лірика показані в серенаді «Нічка спускається» та в дуеті з Галею в І дії. Гнучка й наспівна мелодія серенади, її м'які хвилеподібні контури й характерний супровід, що нагадує гру на щипковому інструменті, (можливо бандурі), утворює необхідний мрійливо-елегійний колорит. В інших епізодах виступають інші риси вдачі Левка. У сцені глузувань з Голови хлопець показав веселе юнацьке завзяття, задерикуватість і разом з тим сміливість, молодецтво, готовність захищати своє право на щастя.

Панночка в «Утопленій» сприймається скоріше як живий, реальний образ, аніж витвір фантазії. Для її музичної характеристики автор підібрав і відповідні оркестрові барви: прозорі переливи арфи, звучання флейт і скрипок у верхньому регістрі. У поєднанні з барвою лірико-колоратурного сопрано це створює сповнений жіночності й краси образ (31).

Усі інші дійові особи опери — Галя, Горпина-зовиця, Писар, Голова, Каленик — також мають виразні індивідуально-рельєфні музичні портрети.

У партію Голови впроваджено незграбно «пританцьовуючі» мелодичні звороти. Побічну сатиричну характеристику



цього персонажа дає глузлива пісня парубків «А в нашого Голови».

Каленик з'явився з піснею «Коли б мені зранку горілочки шклянку». Текстові, що вже сам добре характеризує цього гультяя і п'яницю, цілком відповідає і мелодія, котра обертається навколо однакових звуків у межах неширокого інтервалу (кварта, квінта). Цим створюється враження безладного тупцювання на місці п'яного Каленика.

Типовий персонаж з побутового театру — Писар — змальований пародійними засобами: в його партії чути поспівки «жорстокого» романсу, салонної лірики, напіврелігійного канту, народних жартівливих пісень. Все це виразно виступає у його зверненні до Горпини (32).

У цей музичний портрет Лисенко і Старицький вклали багато дотепу, жарту, вигадки. Мабуть, обидва вони лишилися задоволені своїм витвором. Про це промовляє живописний епізод з історії написання опери: «Приходжу якось з гімназії,— згадує О. Лисенко,— і ще в передпокої чую оглушливий регіт, в якому прямо-таки потопають голоси батька і дядька Михайла. Заглядаю у вітальню: бачу — батько за роялем, а посеред кімнати Михайло Петрович. Очі заплющені, на об-

личчі блудлива посмішка, голос хрип'ячий, як у справжнього п'янички,— живий тобі гоголівський писар в сцені з Горпиною... Як заспівав Старицький — Писар пісню, витриману у формі характерного стилізованого романса:

Горпино Стахівно, горить,
Мов сірка, моя кров,
Бо не дайоть на світі жить
Проклятая любов,—

батько не витримав і, ледве не звалившись з стільця, знову зайшовся гомеричним сміхом, а за мить вже вторив йому своїм низьким баритоном і сам виконавець-імпровізатор» [23].

Роботою над «Утопленою» М. В. Лисенко збагатив власну творчу палітру, а поява її знаменувала усталення нового різновиду національної опери.

Важливою подією у творчому житті Лисенка стало впорядкування у 1889 році музики до «Наталки Полтавки». Ця п'єса Котляревського з першої ж її вистави в 1819 році стала улюбленою в репертуарі українських театрів і успішно витримала випробування часом, не втративши своїх ідейно-художніх якостей аж до наших днів і здобувши популярність далеко за межами України. Тоді як сучасні їй українські п'єси — «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка — залишилися в історії як приклади легкого, водевільно-розважального жанру, «Наталка Полтавка» здобула славу справжнього народно-реалістичного твору.

Основний драматичний конфлікт п'єси — боротьба героїв, простих трудівників, за своє щастя — типовий для тогочасної прогресивної драматургії. Ідея твору — моральна перевага чесних людей над хижацтвом, ханжеством, перемога чистого й глибокого почуття над негідними розрахунками тих, хто вважав, що за гроші можна купити навіть любов і честь.

[23] *Лисенко Остап.* М. В. Лисенко (Спогади сина). С. 72.

Зрозуміло, що в «Наталці Полтавці» важливе місце посідали народні пісні. Цілий ряд їх, як наприклад «Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею», вказані ще Котляревським. Композитори обробляли їх на свій розсуд, в залежності від можливостей виконавців. Одним з перших [24], хто готував музику до «Наталки Полтавки», був харківський композитор А. Барсицький. У 1833 році він надрукував в альманасі «Утренняя звезда» кілька номерів до «Оперети Котляревського» [25], але вони не набули популярності.

Більшість спектаклів «Наталки Полтавки» в 50-х — 60-х роках минулого століття ішла з музикою А. Єдлічки або О. Марковича [26]. З 1882 року в трупі Кропивницького «Наталка Полтавка» ставилася з музикою М. Васильєва, за цією партитурою п'єса йшла і в пізніші часи в багатьох театрах України.

Як уже мовилося, Лисенко вперше звернувся до «Наталки Полтавки» ще в 1864 році, коли її ставив студентський гурток. Робота тривала протягом подальших років і була завершена перед 1889 роком. Тоді ж вийшов з друку клавір (видання Л. Ідзиковського).

Спроби інших авторів редагувати «Наталку Полтавку» були і в наступні роки. Так, у 1919 році з'явився друком клавір О. Горілого, який прагнув створити полегшену редакцію музики, пристосовану для самодіяльних і аматорських гуртків. Орієнтуючись на обмежені можливості переважної більшості українських музично-драматичних труп, він надав перевагу одноголосій мелодії з досить примітивним супроводом.

У 1936 році роботу над упорядкуванням музики до «Наталки Полтавки» здійснив київський диригент В. Йориш, який у своїй редакції дописав кілька нових номерів, а всі Лисенкові подав у власній гармонізації. Робота в цілому вийшла невдалою. В. Йориш взяв невірну орієнтацію на «велику» оперу, для чого штучно збільшував розміри кожного номера. На той же час припадає праця над нею композитора В. Костенка.

Незважаючи на те, що Лисенкова редакція «Наталки Полтавки» виявилася кращою за всі інші, нею користувалися не-

[24] У бібліотеці Санкт-Петербурзького театру опери та балету (колишнього Маріїнського театру) зберігається оркестровий матеріал музики до «Наталки Полтавки» А. Колосова. Ця музика створена, очевидно, також на початку 30-х років минулого сторіччя. Про це свідчать дати виконання п'єси, проставлені оркестрантами на окремих сторінках оркестрових партій.

[25] «Віють вітри», «Дід рудий», «Ой я дівчина Полтавка» та ін.

[26] Написав у 1857 році, поставив у Чернігові в 1862 році.

багато українських театрів — ті, що мали в своєму складі відповідні виконавські сили. Тільки після 1917 р. ця перлина української оперної спадщини дістала всенародне визнання і справді масове поширення. Вона стала тією школою, на якій зросло не одне покоління відомих українських акторів-співаків: М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Козловський, М. Донець, І. Паторжинський, М. Гришко, М. Роменський та багато інших.

Дія «Наталки Полтавки» відбувається в старому українському селі. Центральний персонаж твору — звичайна селянська дівчина Наталка наділена не лише зовнішньою красою, а й кращими людськими якостями: працьовитістю, чесністю, розумом, скромною і шляхетною вдачею. Ці риси розкриваються за допомогою вдало підібраних пісень: їх порядок і послідовність створюють виразну й цілісну музичну характеристику. Вихідна пісня Наталки — «Віють вітри» — виконує функцію експозиції образу; в ній дівчина розповідає і про минулі події, і про свої переживання. В її обробці Лисенко змалював лаконічними штрихами цілу психологічну картину. Вже в інструментальному вступі він підкреслив поривчастий рух мелодії вгору аналогічною тактурою супроводу. Якщо в деяких попередніх редакціях пісні «Віють вітри» (наприклад, у А. Барсицького) притаманна деяка чуттєвість, салонність, то Лисенко прагнув повернути їй природність, простоту й щирість.

Друга пісня Наталки — «Видно шляхи полтавські» — це вже розвиток образу: Наталка прагне довести Возному, що вона йому не пара і просить залишити її. Сумна наспівна мелодія, викладена на тлі нескладного супроводу, добре контрастує з сентиментальними сентенціями Возного, відтінює чисту, цільну натуру дівчини.

У сцені з Терпилихою (II дія) Наталка співає драматично обарвлену пісню «Ой мати, мати». Щоб рельєфніше виділити мотив вірності й глибини почуття Наталки, Лисенко у вступі і постлюдії розробляє музичну фразу, яка звучить на словах «кого раз полюбить...»

Кульмінаційний пункт розвитку образу Наталки — «Чого вода каламутна». Згоду на шлюб з Возним дано, але душа Наталки протестує: розпач, горе оволодівають нею. Лінія вокальної партії — декламаційно-схвильована, з нахилом до широкої інтерваліки (особливо в другому періоді). Лисенко прагнув тут виявити і підкреслити елементи конфліктності, для чого запровадив у супровід контрапунктуючі до основної мелодії підголоски. Цим ніби передано душевну боротьбу Наталки (33).

33

Пісня «Ой я дівчина Полтавка» — розв'язка попереднього розвитку. Її світлий, радісний тонус, чітка танцювальність завершують музичну характеристику образу.

Петро показаний у ліричних тонах. Його пісні — «Ой не шуми, луже», «Ой та йшов козак з Дону», «Сонце низенько» — про нещасливу сирітську долю на чужині. Їм властиві кантиленна мелодика, сумовито-елегійний відтінок.

Микола, навпаки, показаний оптимістичним, дійовим. Для його музичного портрету дібрано пісні бадьорі, жваві, динамічні («Гомін, гомін по діброві», «Ворскла річка невеличка» та ін.). В їх чіткому, нерідко з відтінком танцювальності супроводі Лисенко розкрив образ енергійного, сміливого парубка, завдяки розуму й кмітливості якого герої добиваються свого щастя.

Терпилиха змальована музикою, де відчуваються інтонації народних плачів-голосінь.

Сатиричні характеристики виборного Макогоненка і возного Тетерваковського Лисенко створив дотепними музичними засобами. У пісні Возного «Од юних літ не знав я любові...» автор висміяв обмеженість і тупість цієї людини одноманітними повторюваннями однієї фрази (35).

35

Центральними в характеристиці Возного є куплети «Всякому городу нрав і права», де Тетерваковський, не криючись, висловлює експлуататорську мораль:

...Всякий, хто вищий, той нижчого гне,
Дужий безсилого давить і жме.

Узявши за мелодичну основу пісню-кант Г. Сковороди, М. Лисенко додав до неї супровід навмисне «галантного» типу. Його невідповідність змістові добре розкриває лицемірство й нещирість Возного, його суть хапуги.

Возного доповнює Виборний, чиї веселі, грубуваті пісеньки («Дід рудий», «Ой під вишнею» тощо) коментують і пожвавлюють дію.

У досить широко розроблених ансамблях «Наталки Полтавки» фіксується настрій героїв або ж розвивається дія. Інструментальні фрагменти — увертюра й антракти — виявляють талант Лисенка — музичного драматурга. Теми цих номерів підібрані так, щоб поглибити ідею та образи п'єси. Лисенко користується в них і тематичним розвитком, прийомами класичної (зокрема, імітаційної) і народно-підголоскової поліфонії.

Робота Миколи Віталійовича над партитурою «Наталки Полтавки» виходить далеко за межі звичайної «театральної музики». Залишивши риси традиційної для українських побутових п'єс драматургії (чергування музичних епізодів з розмовними), композитор домігся виняткової виразності характеристик, типових для оперного твору. Значною мірою йому допомогло те, що він всебічно розкривав багатогранну образність пісень та закладені в них драматургічні можливості. Велике історичне значення «Наталки Полтавки» Лисенка полягає ще й у тому, що нею автор наніс нищівного удару дилетантизмові, який нерідко процвітав у тогочасних аматорських драматичних трупах, відібрав кращі, найжиттєвіші зразки народних пісень. Завдяки цьому редакція М. В. Лисенка й досі залишається неперевершеною.

На останні роки XIX ст. припадає створення Лисенком трьох дитячих опер [27] — доти небувалого в українській музиці жанру. Опери ці, або «оперки», як їх тоді називали, композитор писав здебільшого для своїх дітей, і виконували їх спочатку в приватних київських домах — і в самого автора, і в домі професора І. В. Лучицького — силами юних виконавців.

[27] «Коза-Дереза» — 1888 р., «Пан Коцький» — 1891 р., «Зима і Весна» — 1892 р. Всі три написано на лібретто Дніпрової Чайки (псевдонім письменниці Людмили Василевської).

«...Більше місяця готувалися ми до першої вистави,— писав О. Лисенко у своїх спогадах про виставу «Кози-Дерези».— Жили ми тоді на Рейтарській вулиці по сусідству з Косачами. Жодна репетиція не обходилася без Лесі Косач (Лесі Українки.— *Авт*). Важка хвороба вже тоді підточувала її здоров'я, та серед нас, дітей, юна поетеса завжди була веселою і дотепною... Як світлішало обличчя у батька, коли «на хвилинку» забігала до нас Леся, наша Леся. У нашому «театрі» вона була і режисером, і балетмейстером, і костюмером. Пам'ятаю, що саме я завдавав їй найбільше прикрощів, бо партія Вовка довго не давалась мені, п'ятирічному виконавцю. Режисером Леся виявилася на диво терплячим, знову і знову повторюючи з нами окремі сцени, арії і дуети. Іноді на репетицію приходив і Микола Віталійович. Він, як і ми всі, нетерпляче чекав «прем'єри»... «Роль» оркестру, як завжди на домашніх концертах і виставах, виконував батько. Він грав, звично відбиваючи такт кивком голови. Леся на правах режисера всю виставу була за «кулісами», підбадьорювала нас, як могла» [28].

Це була не тільки перша на Україні музична композиція спеціально для дитячої аудиторії, а й паросток українського дитячого самодіяльного художньо-сценічного мистецтва.

У дитячих операх Лисенко мовби втілює власні ідейно-естетичні принципи організації музично-навчального процесу на основі народної творчості. Всі названі твори побудовані на казкових мотивах та народнопісенних інтонаціях. «Коза-Дереза» і «Пан Коцький» — це інсценізовані казки. Майстерно підібрані, просто, але барвисто гармонізовані народні мелодії вдало змальовують сюжетну ситуацію, зовнішній вигляд і риси характеру дійових осіб. Яскраво виступають образи хитрої Лисички, полохливого Зайчика, сердитого Вовка, важкого й незграбного Ведмедя, ледаря й нероби Кота та ін. Прості й виразні, чіткі і ясні мелодії дитині легше запам'ятати й виконати. Здорова мораль усіх опер має велике виховне значення: вони вчать, що загарбання чужого, неробство й брехня повинні бути покарані.

Щодо їх форми, то «Коза-Дереза» простіша за всіх: її будова нагадує рондо, в якому різні за своїм музичним матеріалом пісеньки Лисички, Зайчика, Рака, Вовка, Ведмедя чергуються зі сталим рефреном — грізними відповідями Кози (34).

[28] *Лисенко Остап.* М. В. Лисенко (Спогади сина). С. 10.

34

Така структура, запозичена Лисенком з фольклорних джерел і є типовою для ряду народних казок, як, наприклад, «Казка про рукавичку-теремок».

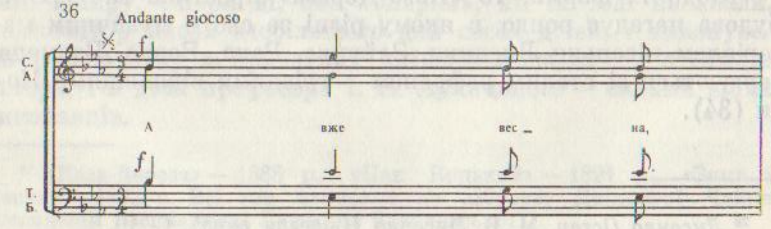
«Пан Коцький» має певні ознаки оперної структури: твір складається з чотирьох актів, включає арії, дуети, хори, інструментальні фрагменти.

Ще складнішим твором, розрахованим уже на дорослих виконавців з цілком визначеними голосами, є опера «Зима і Весна». Проте і народно-фантастичний сюжет, побудований на основі обрядів проводів та зустрічі весни, і мелодійна музика прекрасно сприймаються дитячою аудиторією. «Зима і Весна» має розвинену, побудовану на темах опери, увертюру, складається з двох дій, включає кілька хорів і танців («Метелиця», «Весняний танець» та ін.). Весь музичний матеріал грунтується на музичному фольклорі, але пропущений крізь призму творчої індивідуальності композитора.

Центральні персонажі уособлюють явища природи — це Зима, Весна, Ожеледь, Мороз тощо. Вони своєрідно персоніфіковані, мають яскраво визначені характерні риси: енергійний, рішучий у своїх інтонаціях Мороз, журливо-сумна Осінь, радісно-схвильована й бадьора Весна. Колоритними є обрядові інтонації, серед яких особливо виділяються інтонації з пісні «А вже весна, а вже красна». На них побудовано фінальний хор — узагальнення основної ідеї твору про перемогу світла над пітьмою, радості над печаллю і тугою, свято пробудження нових, свіжих сил, що витісняють усе віджиле й старе (36).

Дитячі опери Лисенка — цінна частка українського оперного мистецтва. Вони відобразили кращі риси національного фольклору, насамперед його етичні засади, пов'я-

36 Andante giocoso



зані з втіленням високих моральних якостей людини — працьовитості, справедливості і чесності, товариського ставлення до людей. Композитор виявив тут цінну властивість — уміння проникати в дитячу психологію, говорити з дітьми просто, але цікаво, учити, але не повчати. Все це, а також певна «портативність» дитячих опер, розрахованих на нескладний сценічний реквізит і невеликі групи виконавців, роблять їх здобутком широких і різноманітних аудиторій.

На 90—900-ті роки припадає також праця Лисенка над ще кількома невеликими композиціями для музичного театру. Це феєрія «Чарівний сон» (1894) [29] на текст М. Старицького, музика до його ж драми «Остання ніч» (1899), двоактна опера «Сапфо» (1900), феєрія «Відьма» (1903) на текст Дніпрової Чайки. Досить різні за сюжетами й образами, вони мають, проте, спільні риси, які випливають з ідейно-художньої спрямованості творчості Лисенка. В усіх них виразно звучать мотиви патріотизму, високої гуманності, змальовуються міцні духом герої, віддані улюбленій справі, з сильними характерами й непохитною волею.

Найцікавішими є музика до драми «Остання ніч» М. Старицького та опера «Сапфо». Вони свідчать про інтерес композитора до музичного театру, його різнобічне обдарування як музичного драматурга. М. Старицький в «Останній ночі» розробив ідею боротьби українського народу проти польсько-шляхетського панування. З докладної авторської передмови до першого видання драми [30] можна зрозуміти, що саме привабило Лисенка в цьому творі: «Сюжетом для (...) драми,— писав М. Старицький,— послужила дійсна історична подія. В кінці 17 віку був собі шляхтич українсь-

[29] На її основі (з включенням інших творів М. Лисенка) В. Тимофєєв склав балет з цією ж назвою (інструментовка Л. Колодуба), поставлений 1983 року на сцені Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка.

[30] *Старицький М.* Остання ніч. Історична драма. Відбиток з журналу «Киевская старина». 1899. С. 1.

кий — Братковський; мав він маєток на Волинщині, а проживав часто у Львові; Братковський був чоловік освічений, талановитий, великий патріот і на диво великий народолюбець. В ті часи шляхта уже була вкорінилась і дбала про заневолення селян; а Братковський, навпаки, пішов проти шляхти, за голоту; Братковський хотів піднять на Волині повстання селян; його піймали з маніфестаціями і покарали на горло в Луцьку, 1707 року...».

Центральний образ ватажка повстання Степана [31] Братковського змальовано як людину чесну, віддану батьківщині і своєму народові:

Іудою не був: за жадну ціну —
Ні вірності, ні честі не продам! [32]

Ніжною, зворушливою постає перед нами Тася — дружина Степана, самовіддана громадянка і щира патріотка. Навіть у колисковій вона співає про своє прагнення бути справжнім другом бідного люду, підкоряти свої інтереси суспільним:

...Як зростеш, мій сину,
Полюби Вкраїну,
Бийся за голоту,
Що несе скорботу.
Поки пекло скрізь, не дбай
Про свій власний тихий рай! [33]

Музика увійшла у п'єсу як невід'ємний компонент драматичної дії. Її фрагменти змальовували сценічну й психологічну ситуацію, допомагали розкриттю змісту.

У І картині сцена весілля, обрядові хори («Ой у полі два явори, третій зелененький» та «Хвала, хвала матусі, що встерегла Марусю») утворюють контраст між зовні привабливим життям поза гратами тюрми і тяжкою долею засудженого до смертної кари Братковського, що переживає останню ніч свого життя.

Музика II картини передає зміну психологічного напруження, про що свідчать ремарки Старицького: «...останні слова говорить сонно. Ледве скінчив їх, починається тиха мелодична музика на народних мотивах, тільки прокидаються у їй збуряні пориванння, на самім прикінці знову тиха музика, мов тиша перед бурею» (с. 19); «...тихо засипа. Починається провідна музика» (с. 31); «...Музика теж з бурної переходить в небесну гармонію і проводить монолог ма-

[31] Справжнє ім'я Братковського — Данило.
[32] *Старицький М.* Остання ніч. Історична драма в 2-х картинах. Відбиток з журналу «Киевская старина». 1899. С. 5.
[33] Там же. С. 32.

тері Степана до появи Коменданта» (с. 36). Або: «...музика вводить в нову картину.., на задній стіні з'являються хмари.., байраки, скелі, навислі дерева, печеря. Ясна місячна ніч» (с. 19); «Музика провадить появу Страшидла; за ним співа хор басів, мовби вие Страшидло» (с. 24) і т. д.

Усі музичні номери написані Лисенком з великим почуттям, що підсилює виразність і динаміку дії.

«Останню ніч» виставляли в 1909 році на сцені театру М. Садовського. Ролі виконували: М. Заньковецька, М. Старицька, І. Мар'яненко та С. Паньківський [34].

«Сапфо» (слова Л. Старицької-Черняхівської) з однаковим правом можна назвати і оперою, і музично-драматичними картинами. Композиція складається з ряду завершених фрагментів (хори, арії, дуети, мелодекламації), які відтворюють поетичну старогрецьку легенду. В центрі — прославлена антична поетеса Сапфо, яка покохала юнака Фаона, але, не перенісши мук нерозділеного почуття, кинулася зі скелі в море. Музика «Сапфо», побудована на основі «старогрецьких ладів», становить цікавий зразок майстерної античної стилізації. Діатоніка вокальних інтонацій, своєрідна гетерофонічна фактура супроводу, арпеджовані пасажі й прозорі звучання у верхньому регістрі мовби відроджують стиль давньої епохи... Чутно звуки кіфар, авлосів, флейти Пана, відчувається своєрідна антична манера декламації, супроводжувана переборами струн.

Поряд з цим характер музичних думок у «Сапфо» — оперний і вокальні партії є основними носіями виразності. Така, наприклад, арія Фаона, дует Фаона та його коханої Ірінії, хорові гімни Афродіті. Навіть у мелодекламації Лисенко дотримується чіткого ритмічного поділу тексту в межах такту, будує рисунок мелодії у відповідності з метром декламації (37).

«Сапфо» — твір не тільки оригінальний, а й унікальний,

[34] *Лисенко О.* Неопубліковані твори М. Лисенка //Україна. 1941. № 2. с. 10.

бо являє собою єдиний зразок подібного стилю в українській опері.

В кінці 90-х років М. Лисенко закінчив багаторічну працю над своїм найкапітальнішим опусом — «Тарасом Бульбою». Думка створити оперу на цей сюжет уперше зародилася в Миколи Віталійовича в 1874 році, коли успіх «Різдвяної ночі» зміцнив усвідомлення необхідності написання монументальних музично-сценічних творів.

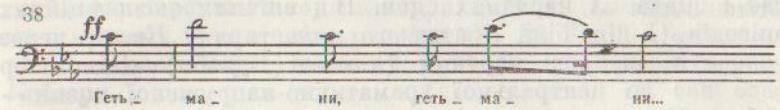
Композитор працював над «Тарасом Бульбою» понад 10 років, відчуваючи, що це буде вінець його композиторської роботи, його найкращий твір. Юнацькі ескізи «Гаркуші» та робота над «Марусею «Богуславкою» стали першими кроками на шляху до створення народної історичної опери, яка у художніх образах мала узагальнити боротьбу українського народу за соціальне й національне визволення.

Звідси природним видається звернення Лисенка до Гоголя — письменника, що в своїх повістях показав чудові зразки мужності, патріотизму та відваги. Твори Гоголя, серед яких одне з перших місць належить «Тарасові Бульбі», пройняті непохитною вірою в незламну моральну силу народу, сповнені мудрості, «якої не продають більше на європейських ринках» (Гоголь).

Усе в цьому сюжеті задовольняло композитора: і ідея любові до батьківщини, і можливість розгорнути широке історичне тло, і можливість подати соціальне розшарування та змалювати барвисті картини побуту. Приваблювала і центральна постать Тараса Бульби, народного героя-патріота, волелюбного борця за щастя співвітчизників. Лисенко відчував також драматизм повісті Гоголя.

Робота над оперою почалася влітку 1880 року, коли Лисенко з сім'єю гостював у Старицьких у Карпівці (колишньої Подільської губ.). Обидва автори — композитор і лібреттист — захоплено опрацьовували твір Гоголя, пристосовуючи його до специфічних умов оперного жанру. В Карпівці не було фортепіано, і спочатку Лисенко компонував музику, керуючись лише своїм внутрішнім слухом. Та коли з'явилися перші ескізи, виникла потреба в їх прослуханні. Нарешті прибуло фортепіано, і Микола Віталійович програвав на ньому фрагменти нового твору. Старицький підспівував вокальні партії. Йому особливо подобалося аріозо Тараса «Коли подужаний літами...»

Протягом літа Лисенко написав майже весь перший акт і обдумав подальшу музику. Так, у написаній тоді композиції «Гетьмани, гетьмани!» («Свято в Чигирині» з «Гайдамаків» Шевченка) з'явилася відома героїчна фраза (38):



Нею автор розпочав «Тараса Бульбу», і вона стала мовби символом боротьби за волю народу (39).

На жаль, лібретто М. Старицького хибує на певну композиційну недовершеність. Стрункий розвиток дії в окремих сценах змінюється штучним введенням жанрових епізодів. Помилка Старицького, за його власним визнанням, полягала в тому, що він орієнтувався на трафарети «великої опери». Тому ліричним моментам і, в першу чергу, лінії кохання Андрія до Марильці приділено надто багато уваги.

Не ясно, чому Лисенко, який настійливо домагався усунення любовної інтриги з лібретто «Марусі Богуславки», тут згодився на таку видиму розбіжність між власним задумом і планом лібретто. Щоправда, в музиці йому до певної міри вдалося подолати цю розбіжність: героїчні сцени в «Тарасі Бульбі» вийшли значно виразніші, ніж ліричні. Коли ж зважити на цензурні перепони і на те, що Лисенко майже не мав попередників у справі створення української героїчної опери, то стане ясною заслуга композитора перед рідною культурою. Він не пішов по шляху західноєвропейської ліричної опери типу «Фауста» Гуно і «Гамлета» Тома, де філософські ідеї витіснялися любовною колізією.

Відповідно до задуму «Тараса Бульби» як музичної драми перед Лисенком постала проблема показу народу як однієї з головних діючих сил. Зрозуміло, що в музичній драматургії хорові сцени посіли дуже важливе місце.

Оперу побудовано за принципом чергування масових і сольних сцен, причому в міру загострення конфлікту зрос-

тає і значення народних сцен. Від епічних експозиційних епізодів (I дія, біля Братського монастиря у Києві) через колоритні жанрові картини (в оселі Бульби) композитор веде нас до центральної драматично-напруженої сцени — виборів Коношого.

Про те, що Лисенко ще на початку своєї діяльності добре володів чуттям музичного драматурга, свідчить згадуване листування з Нечуєм-Левицьким з приводу «Марусі Богуславки». Микола Віталійович відчував закони побудови монументального музично-драматичного жанру, співвідношення між сольними й масовими сценами, роль арій, ансамблів, їх місце в загальному розвитку дії тощо. Він тоді просив Нечуя-Левицького постійно мати на увазі специфіку жанру і вводити в дію окремі номери для сольного чи ансамблевого виконання: «...Треба, щоб найвальніші люде, з-за котрих уся каша заварилась,— як молода, молодий, навіть мати (котра має у народ[ному] весіллі свої особні співи), може, ще хто з поважних людей — весільний батько абощо, брали частку в співах — деколи арією, іноді дуетом, а часом і вчотирьох — квартетом. Це, бачте, додає розмаїтості, інтереса музичного, втручає кожного діяча до справи» [35].

Саме в такий спосіб побудовано в «Тарасі Бульбі» народні сцени. Композитор також пропонував Нечую-Левицькому вводити в дію масові хори там, де вони здатні посилити, динамізувати характеристики окремих дійових осіб: «Поєдинчий драматизм молодої мусить збільшуватись підмогою хорів дівочих та парубочих» [36],— зауважував він.

До побудови масових сцен Лисенко підходив з точки зору можливості розкриття в них індивідуальних типів-образів у кожній хоровій групі і показу контрасту між ними: «Увесь той гурт бояр та дружок мішма з іншими поїзджанами, сватами, світилками, свашками (з їхніми репліками, гумором спеціально весільним, додатками), — писав він,— мусить конче дати пожитошний матеріал до ансамблів поважних, комічних — всіляких ефектів гуртової вдачі» [37].

Саме такий принцип конструкції композитор ужив у «Тарасі Бульбі». Вже у I дії (біля Братського монастиря) проходять і балакливі перекупки, що наперебій пропонують свій товар, і завжди голодні, але веселі бурсаки, які тянуть те, що погано лежить, і сільський та міський люд, котрий зібрався коло співця-кобзаря послухати пісень...

[35] *Лисенко М.* Листи. С. 114.
[36] Там же.
[37] Там же.

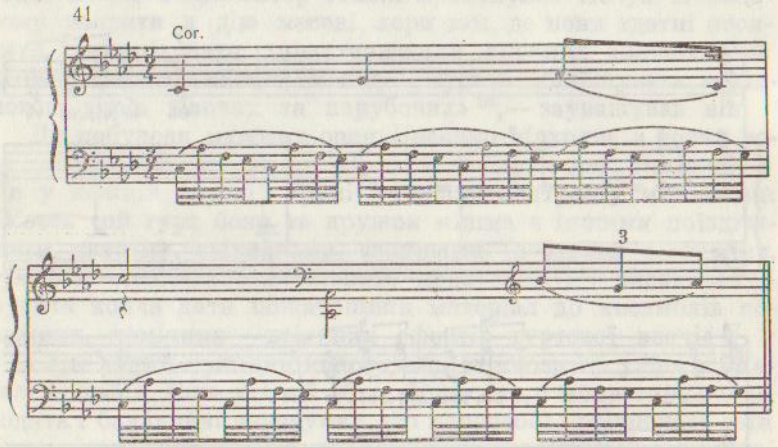
Жваві переклики хорових груп, вигуки, що вихоплюються з натовпу, часта зміна розміру ($^2/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$...) в швидкому темпі (Poco allegro) — все це майстерно відтіняє постать Кобзаря.

Виведення образу народного співця — явище, типове для кращих зразків вітчизняного оперного мистецтва (Боян — у Глінки, Нєжата — у Римського-Корсакова), і є однією з ознак його демократичності. Епос Кобзаря сповнений відваги, суворої войовничої романтики. Він виступає з палким закликом до боротьби з ворогами Вітчизни. «Дума» (з I дії) не є цитатним перенесенням народної (хоча вона близька до «Думи про Богдана Хмельницького та Барабаша»); перебори струн бандури в супроводі, майже імпровізаційний, рит-

мічно вільний речитатив, своєрідне повторення мелодичних фраз на початку кожної строфи — все це типові особливості народного музичного епосу (40).

Ще не починаючи писати музику, Лисенко ніби внутрішнім слухом відчув і характер сцени в цілому, і звучання її окремих фрагментів. Його цікаві й конкретні зауваження щодо цієї дії, викладені в листах до Нечуя-Левицького, малюють яскраву й барвисту картину: «..рада козацька повинна якнайефектніше обставлена бути. Сперечання, гомін, змагання хорів (котрі можна поділити на два табори або партії); отдільні речі промовців (ораторів) до кола радного. Згода, ухвала тут, несогласка деінде в задніх лавах, така турбація, ваганина в голосах, в цілих навіть купах козачих; росте той вигук голосніш та голосніш, наче море до гамору великого, потім зачина тихшати помалу, наче море по одливі, і уповні стиха, як дійде кінечної згоди. Бучна, велична рада повинна грандіозне враження на слухачів зробити» [38].

Весь наведений план Лисенко майже без змін використав у III дії «Тараса Бульби». Вже сама інтродукція вводить у настрій «бучної ради». На фоні остинатних фігурацій, що й справді створюють враження шумливого моря, валторна веде величну енергійну тему (41).



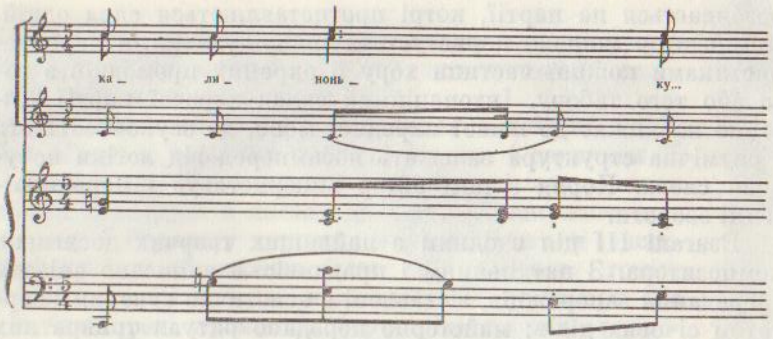
Монолітний хор «Гей, не дивуйте» [39] переривають репліки Тараса, що підбурює козаків проти старого Кошового. Хор

[38] *Лисенко М.* Листи. С. 114.
[39] Музику написано на слова відомої народної пісні.

розбивається на партії, котрі протиставляються одна одній. Композитор широко користується індивідуальними характеристиками кожної частини хору й окремих промовців з того або того табору. Інтонаційний склад хорової партії Лисенко наближає до живої народної мови, де звуковисотність і ритмічна структура залежать насамперед від логіки побудови слова. Поряд з цим автор використовує і народнопісенні звороти.

Взагалі III дія є одним з найвищих творчих досягнень композитора. З натхненням і правдивістю виписано епізоди сперечання запорожців, зіставлені з аскетично суворим квартетом січових дідів; майстерно передано ритуал трикратних запросин на посаду кошового Кирдяги, його відмови (виразний, благородно-стриманий речитатив, що переривається схвильованими вигуками козаків: «Годі там каверзувати... Волимо всі Кирдягу!») і, нарешті, згоду стати кошовим. У відповідь товариство прославляє новообраного отамана: «Кошовому слава, Запорожжю й Україні слава!»

Не менш тонко, з цілковитою історичною достовірністю, хоч і зовсім по-іншому, ніж у щойно розглянутих сценах, розкрив Лисенко образ народу в другій картині I акту. Тут виділяється спів дівчат-покоївок в опочивальні Марильці «Ой і хилить, хилить буйний вітер билиноньку в полі» (42). Цей підголосковий хор є художнім узагальненням змученого непосильною працею люду. Через яскравий драматургічний контраст композитор розгорнув характеристику такого типу в кількох планах одночасно, привівши її до кульміна-



ції — сцени козацької ради та батальних епізодів останньої картини.

Центральний персонаж опери — Тарас Бульба. Це гідний син Батьківщини, народний месник за покривджену Україну. Він свято шанує рідну землю і бачить мету свого життя в безкорисливому служінні їй. Бульба завзятий, справедливий, міцний духом і тілом — справжній богатир, наділений рисами епічної сили, щирої людяності.

Його музична характеристика вельми різноманітна за формами: це арія, аріозо, пісня, речитатив, участь в ансамблях — усе це вміло використано Лисенком. У кожній ситуації показано ту чи іншу рису характеру Тараса, його взаємини з рідними, товаришами, місце й роль у подіях, які відбуваються.

У зверненні Тараса до козаків — речитативі «Гей, панове, товариство» (Andante moderato) — відчутна рішучість і дійовість його натури. Це спричинюється чіткою ритмікою вокальної лінії з акцентами й зупинками на сильній долі такту і маршоподібними ходами оркестру з поспівками провідної героїчної теми з початку увертюри.

Патріотичні почуття у Тараса вищі за особисті. Слова, звернені до сина-зрадника:

Так продавати, зраджувати своїх,
Ганьбити честь, ламать присягу, віру?
Не ворушись! Я породив такого, я й уб'ю!.. —

сповнені пекучого гніву, глибокого душевного болю, безмежно драматичні, але без тіні нервозності чи сентиментів. Щоб сконцентрувати увагу на словах Тараса, композитор майже знімає супровід і включає його лише короткими репліками поміж фразами соліста (43).

Вокальну партію епізоду наближено до живої мови, ритміка її випливає зі змісту й логіки тексту. Окремі напруже-

43 Тарас

ні речення, вільна будова музичної фрази, не підкорена звичним прийомам, правдиво передає почуття глибоко страждаючої, але твердої у своїх переконаннях людини.

Найяскравіші епізоди, що розкривають головні риси образу Тараса Бульби,— це його пісня «Гей, літа орел» з II дії та аріозо «Що у світі є святіше...» з V дії.

«Гей, літа орел» — пісня про нездоланну козацьку силу [40], яка, «ворога, заплющившись, ката не минає». У контексті опери вона не так розкриває типові особливості характеру Тараса, як стає своєрідним узагальненням патріотичної ідеї.

Музичні засоби тут прості, але відібрані з високим художнім чуттям. Вільно ллється епічного складу мелодія вокальної партії, наснажена народнопісенними зворотами (зокрема, відчуваються поспівки історичної «Ой полети, галко»), супроводжувана то арпеджованими акордами, які нагадують перебори струн бандури, то енергійною фразою,

[40] Написана на текст пісні кобзаря з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

що характерна пружною ритмікою і невпинним поривання угору (44).

Повільний урочистий темп (Andante maestoso) і виразні динамічні відтінки з переважанням форте і фортіссімо створюють яскравий образ народного героя.

Аріозо у V дії, коли Тарас «держить слово до гурту запорожців, що круг нього зібрався», забарвлене в суворі тони. Високоетичні почуття ідейного єднання людей, біль за вітчизну, що стогне під чужоземним ярмом, знаходять своє відтворення в музиці благородно-патетичній, наповненій войовничим рицарським духом. У центральному епізоді аріозо, на словах, що закликають до розправи над ворогами, звучить одна з найважливіших тем опери — войовнича, мужня, вольова й цілеспрямована, котра є носієм патріотичної ідеї, музичним символом боротьби народу проти польської шляхти (45). І не випадково композитор саме цією темою почав інтродукцію.

Почуття до рідних — дружини й синів — Тарас Бульба виявляє у м'яких, стриманих тонах. Спокійна впевненість інтонацій, наспівний речитатив показують його не тільки як

люблячого батька, а й як мудрого вихователя. Лише в сцені покарання Андрія у Тараса прориваються інші, глибокотрагічні емоції. Широкі ходи в мелодії, ніби скорботні оклики «Пропав, пропав без слави, без путтяl» на фоні траурного супроводу оркестру правдиво відтворюють нестерпне горе, розпач і болісне розчарування.

Стан заглибленого роздуму Тараса показаний Лисенком в аріозо з I дії («Коли, подужаний літами») і речитативі біля Дубна («Сю ніч ляхи нас, сплячих, обійшли»), що вливається у повільну, широку мелодію.

До числа безперечних творчих удач Лисенка належить образ Насті — дружини Тараса, матері Остапа й Андрія. Це проста селянська жінка-козачка з щирим, сповненим гарячої материнської любові серцем. Відірвана від родини й дітей, сумуючи на самоті, вона з нетерпінням чекає повернення синів, а діждавшись, раптом знову втрачає їх. Розкриттю образу матері присвячено значну частину II дії: речитатив і арія, дует з Андрієм, плач за синами. Її тривожні передчуття, коли від довгого чекання «душа тремтить», Лисенко виразно передав наголосом у вокальній лінії на несталому інтервалі збільшеної кварти і через схвильоване тремоло оркестру (46).

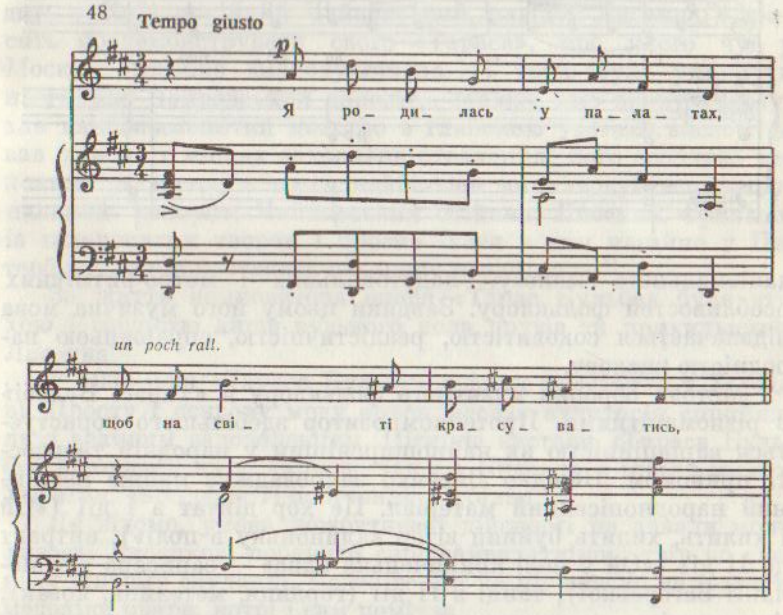
Мрії Насті про щастя жити в своїй родині серед коханих дітей і внуків втілюються у плавній, спокійно-співучій, задушевній мелодії народнопісенного складу, що на словах «Хай невістки по хазяйству, а я — до дитини» стає ритмічно розміреною і мовби тихо погойдується, нагадуючи колисанку. Для зображення відчаю Насті, її плачу за синами, які від'їжджають у Січ, Лисенко використав інтонації народних голосінь (47).

Спадні тужливі поспівки, збільшена секунда в мелодії, форшлаги-схлипування на тлі синкопованого органного пункту, багаторазове повернення до висхідної точки співу (до того ж акцентованої) створюють враження стогону-причитання. Ці засоби виразності органічно споріднені з музичним фольклором. Завдяки їм, щирому й хвилюючому ліризмові партія Насті становить один з класичних зразків українського оперного мистецтва.

В героїчних тонах створено партію Остапа. Подібно до партії Тараса, в ній переважають мужні мелодичні звороти, пружні ритми, широка інтерваліка. Але поряд з тим чимале місце належить оперній кантилені. За приклад може правити відома арія Остапа над тілом загиблого брата («Що ти вчинив?..»), котра належить до найвиразніших епізодів твору.

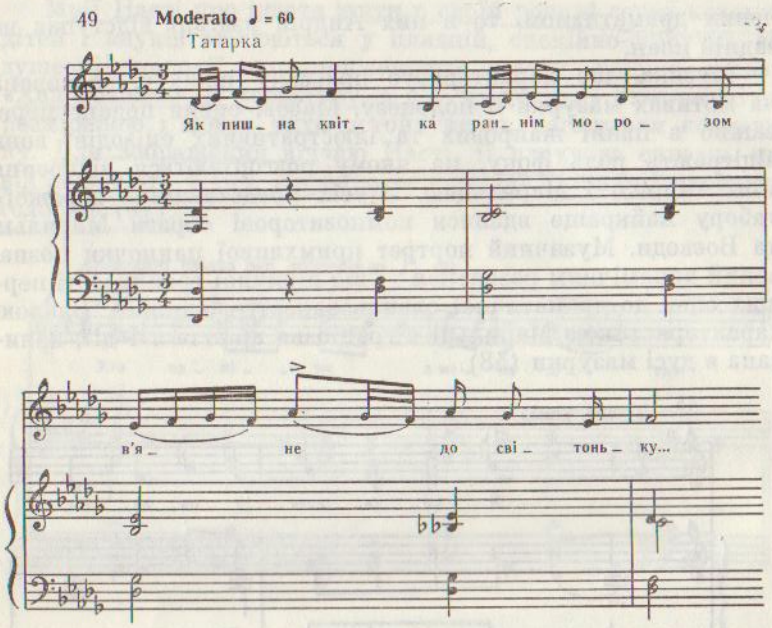
Образ молодшого сина Бульби — Андрія — вийшов дещо одноплановим і недостатньо рельєфним. Партія написана майже виключно в ліричних тонах і не розкриває психологічної конфліктності образу, його трагедійної суперечливості. Романтично-піднесена лірика дістала втілення у сценах з Марильцею. Їх мелодика йде від українських ліричних романсів й аріозності класичної опери. Що ж до сцен, насичених драматизмом, то в них Андрій взагалі відступає на задній план.

Музика, що характеризує польську шляхту, заснована на мотивах мазурки й полонезу. Масові сцени подано переважно в плані жанрових та ілюстративних епізодів; вони відіграють роль фону, на якому розгортаються відносини між Андрієм і Марильцею. З усіх представників ворожого табору найкраще вдалися композиторові образи Марильці та Воєводи. Музичний портрет примхливої панночки позначений динамічним розвитком — від ліричної грайливості перших сцен до драматичної схвильованості в каплиці. Вдалою характеристикою Марильці є граціозна арієтта з I дії, написана в дусі мазурки (48).



В епізодичній партії Татарки Лисенко вміло застосував типово орієнтальні мелодичні звороти, поєднавши їх з примхливою ритмікою (49).

В «Тарасі Бульбі», як і в інших творах Лисенка, написаних за Гоголем, виразно проступає спільність творчих засобів цих двох митців. Подібно до того, як Гоголь для характеристики своїх героїв і драматичних положень часто використовував типові звороти, метафори й порівняння, взяті з народної мови, так і Лисенко будує музику на основі



національного мелосу, ладотональних і метро-ритмічних особливостей фольклору. Завдяки цьому його музична мова відзначається соковитістю, реалістичністю, справжньою народністю вислову.

Методи обробки музичного фольклору в «Тарасі Бульбі» є різноманітними. Проте композитор здебільшого користується варіаційністю як найпоширенішим у народній творчості прийомом. Нерідко Лисенко запроваджує майже незмінний народнопісенний матеріал. Це хор дівчат з I дії («Ой і хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі»), антракт до II дії («Ой у полі криниченька одна» — записано від Меланії Загорської), танці з II дії (горлиця, метелиця, козак). Але частіше композитор базується на народних стильових особливостях, розробляючи і видозмінюючи їх. Так виникли пісня Тараса «Гей, літа орел», «Дума» Кобзаря тощо.

Важливу роль у «Тарасі Бульбі» відіграє мелодія як основний носій виразності. Микола Віталійович зумів майстерно поєднати правдиві інтонації людської мови з широкою наспівністю.

Високої художньої сили досяг Лисенко в речитативах. Винахідливість, тонке чуття міри, психологічність кожної фрази свідчать про мистецьку зрілість композитора. З цього

погляду дана опера стоїть на значно більшій височіні, аніж усі попередні музично-драматичні твори композитора.

Звісно, не все в «Тарасі Бульбі» рівноцінне: є в ньому фрагменти менш вдалі, позбавленої належної драматичної гостроти, трохи розтягнені (наприклад, окремі сцени Андрія і Марильці); подеколи відчувається брак мовної компактності і тематичної єдності. Занадто скупо змальовано образ Остапа. Проте ці поодинокі вади не знижують величезної художньо-естетичної цінності опери.

У грудні 1891 року до Києва на запрошення місцевого відділення Російського музичного товариства приїхав П. І. Чайковський, який тричі диригував концертами з власних творів. Про його зустріч з Лисенком і теплу, щиру увагу до «Тараса Бульби» розповів М. П. Старицький: «...Приїздить у Київ покійний Чайковський, навідує Лисенка і просить продемонструвати свого «Тараса», про якого чув у Москві. Лисенко змалодушничав... і хотів було уникнути цього, але Чайковський наполіг... Майже всю оперу прослухав наш знаменитий маестро з глибокою увагою, висловлював у деяких місцях захоплене схвалення; його особливо полонили ті місця, в яких найбільше вимальовувався національний колорит. Чайковський обійняв Лисенка, привітав із талановитим твором і просив їхати з ним негайно у Петербург, де він поставить цю оперу неодмінно» [41].

За життя композитора опера «Тарас Бульба» була втіхою і гордістю лише вузького кола друзів та прихильників Лисенка.

У 1924 році «Тараса Бульбу» вперше поставили в Харкові. Просту і яскраву мову опери масова аудиторія сприйняла з великим задоволенням. Пізніше вистави «Тараса Бульби» відбулися як у Харкові, так і в Києві та в інших містах України. 1930 року її поставили в Тбілісі.

Як відомо, умови дожовтневої дійсності не давали можливості Лисенкові побачити свій найвидатніший твір на сцені, у живому звучанні. Через те він не міг вчасно виправити недоліки опери, котрі і сам помічав.

Почесну і складну роботу над партитурою «Тараса Бульби» здійснили у 1937 році композитори Л. Ревуцький та Б. Лятошинський, а також поет М. Рильський. Редагування мало на меті до кінця розкрити задум композитора, загострити соціальне звучання сюжету, яскравіше показати боротьбу українського народу з польськими панами.

М. Рильський не тільки відшліфував мову опери, очис-

[41] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 60.

тив її від полонізмів і старих, не вживаних зворотів та слів, а й значно поліпшив лібретто, перенісши центр ваги на героїку, чим наблизив твір до його перводжерела.

Л. Ревуцький, суворо дотримуючись стилю музики, здійснив деякі композиційні перестановки і на матеріалах Лисенка написав кілька нових епізодів (агітаційна пісня Кобзаря у фіналі I дії, окремі сцени в III дії та фінал опери), а також переробив інтродукцію на увертюру. Для посилення сюжетної і тематичної єдності було ширше розроблено лейтмотивні характеристики. Крім того, Ревуцький ввів у нову редакцію українські пісні: «Коло млина коло броду» — в II дії, сцені прощання матері з синами перед від'їздом у військо; «Засвистали козаченьки» (з «Чорноморців») — у кульмінаційному пункті III дії, коли запорожці вирушають у похід.

Б. Лятошинський, інструментуючи «Тараса Бульбу», поставив своїм завданням виконати цю роботу відповідно до вимог сучасного оркестрового стилю. У той же час оркестровка не повинна була стати самоціллю, а мусила природно випливати з самого характеру музики.

В цій редакції «Тараса Бульбу» показав у 1937 році Київський академічний театр опери та балету. Громадськість і критика схвально сприйняли спектакль. Поряд з тим було вказано і на його вади. Повторне редагування здійснили у 1954 році. В тому вигляді оперу поставили в Києві і ряді інших міст України, а також у Тбілісі й Улан-Уде, на гастролях у Вісбадені, Берліні, Белграді, Загребі та ін.

«Тарас Бульба» є не лише найвищим досягненням творчого генія Лисенка, а й однією з найкоштовніших перлин усього дожовтневого музичного мистецтва. Значення «Тараса Бульби» як першої монументальної історико-героїчної опери, що на українському грунті заклала основи справді демократичного мистецтва, високопрофесіональної культури, дуже велике. Український народ з любов'ю і гордістю вважає оперу своєю, доступною мільйонам слухачів.

Ідея служіння батьківщині як основний стимул творчої діяльності була спільною для всіх прогресивних працівників національного музичного мистецтва на чолі з М. Лисенком. Вони завше змагалися за правдиве відображення життя, за історичну конкретність драматичної ситуації і сценічних обставин, прагнули до наближення своїх набутків до простого люду.

Це була боротьба проти пасивного етнографізму й грубого натуралізму, проти профанації та опошлення театрального мистецтва. Це був заклик до професіоналізму, висту-

пи проти аматорщини і кустарництва, боротьба за вдумливе й любовне ставлення до подальшого розвитку національної культури. Не буде перебільшенням сказати, що і все українське театральне мистецтво відчуло на собі вплив творчих принципів Лисенка. Народність його музичної мови у найкращому розумінні від фольклорних ремінісценцій до глибокого проникнення у світогляд народу, ідейна цілеспрямованість та висока професіональна майстерність композитора не могли не зустріти жвавого відгуку в сфері близькій, тісно пов'язаній з музикою,— у національній драматургії та сценічному мистецтві.

ГЛАВА VI

М. Лисенко та І. Франко

Творчі та громадські зв'язки М. Лисенка з культурними діячами Західної України розпочалися ще на початку його музично-громадської діяльності. Але особливо вони посилились в останній чверті XIX ст.

Західна Україна перебувала в стані колоніальної підлеглості Австро-Угорській монархії, маси трудового народу жили в умовах соціальних і національних утисків. У відповідь на це посилювався революційний рух трудящих. У боротьбі за розкріпачення українського народу міцнішало єднання прогресивних громадських сил Наддніпрянської та Західної України. Воно проходило під могутнім впливом визвольних ідей Шевченка. Палким послідовником і пропагандистом революційно-демократичних поглядів на Західній Україні став Іван Франко. Успішна праця Лисенка в галузі реалістичної народної музики також сприяла єднанню.

Микола Віталійович розумів необхідність налагодження близьких і постійних культурних зв'язків між пошматованими штучними кордонами українськими землями, поділяв мрії народу про зміцнення цих зв'язків. В одному із своїх листів, ще в 1869 році, Лисенко писав до О. Барвінського: «Я тієї думки, що нам, своїм кревним людям, однієї матері дітям, не варт, не личить роз'їднатись, але скуплятися якнайміцніше. Велика необачність, що аж до цього часу такі малезні стосунки Галичини з Україною» [1].

Лисенко уболівав за долю Західної України, її талановитого народу. Трудящі цього краю створили чудові зразки мистецтва, хоч нерідко змушені були власні художні цінності не називати своїми і віддавати на крадену славу поневолювачів. Композитор особливо гостро засуджував те, що значна частина тодішньої інтелігенції Західної України, зокрема так звані москвофіли, зрадила свій народ, його інтереси і пішла на службу до російських імперіалістів. Він вказував, що навіть ті культурні діячі, які щиро бажали працювати для справи духовного розкріпачення народу, нерідко йшли манівцями в культурно-освітній або творчій діяльності. Деякі галицькі композитори, досить часто люди талановиті, бувало, наслідували низькопробні п'єси третьорядних авторів Заходу.

[1] *Лисенко М.* Листи. С. 103.

Лисенко закликав мистецьких працівників Західної України, зокрема композиторів, писати справді реалістичну, народну музику. Естетичні погляди Лисенка особливо добре висвітлені в листуванні композитора з Іваном Франком, з яким він познайомився у 1885 році.

Ще перед тим Лисенко надіслав до львівського журналу «Світ» автобіографію, яку редактор попросив у Миколи Віталійовича, щоб познайомити з нею громадськість Західної України: Іван Франко, що був одним із співробітників «Світу», підготував її до друку й подав невелику передмову. В ній поет високо оцінив талант Лисенка, визначив його роль і місце в історії української культури. Він писав: «На цей раз подаємо читачам портрет і життєпис одного з найсимпатичніших у нас синів України — музи́ки і композитора Миколи Лисенка: ім'я його стає у нас щораз більше відомим, а його твори щораз більше улюбленішими. Ніякий концерт руськонародний не обходиться без композиції Лисенка...

Лисенко тепер якраз в силі віку і в силі буйного розквіту свого композиторського таланту. Його гаряча любов до України — народу з його співом і музикою, його глибоке почитання пам'яті Кобзаря Шевченка, нарешті його основна освіта в музиці наказують нам вірити, що Лисенко на полі музики багато потрудився для слави України. Охоту і силу до дальших трудів кріпить буде в ньому щира прихильність і признання заслуженої його діяльності від усіх земляків, в тому числі і галичан, бажаючих зросту і слави українській культурі» [2].

У 1885 році Іван Франко вперше відвідав Київ. Тут він зустрівся з Лисенком і зав'язав з ним дружні стосунки. Микола Віталійович працював тоді над обробками народних пісень для голосу з фортепіано, які потім включив до четвертого випуску. Франко часто бував у Лисенків і наспівав ряд чудесних галицьких пісень, багатих своїм мелодичним матеріалом, свіжих та своєрідних у ладовій і метро-ритмічній структурі. Скориставшись нагодою, Лисенко записав їх, і

[2] Вільна Україна. Львів, 1945. 23 березня.

кращі, уже в художньому оформленні, вмістив до четвертого випуску. Сам факт надрукування в одному збірнику пісень двох частин народу, розділеного штучними кордонами, став до певної міри символічним. Раніше фольклорні записи здебільшого публікувалися за територіальними ознаками. Микола Віталійович вважав, що і східні українці, і галичани — однієї матері діти, сини великого народу, який прагнув об'єднатися в монолітний організм.

До четвертого випуску, як і до попередніх, так само увійшло 40 пісень, не рахуючи варіантів, часто відмінних між собою. За змістом збірку поділено на кілька розділів. Це історичні пісні, серед яких шість варіантів «Про Нечая» (один варіант у третьому випуску); тут же пісні часів боротьби України проти турецько-татарських і польських поневолювачів («Про Харька і Гнатка», «Про татарський полон», «Про Михайла»), а також записані від І. Франка два варіанти про ватажка легендарних опришків Олексу Довбуша.

До другого розділу увійшли козацькі, чумацькі, бурлацькі, серед яких — про боротьбу козацької бідноти проти «дуків-сріблянників» («Про Голоту», в трьох варіантах), чудесна пісня-реквієм «Ой на горі вогонь горить», в якій мовиться про смерть козака, та ін. Далі подано розділи вуличних пісень, родинних, побутових, жартівливих.

Відмітною рисою четвертого випуску є те, що саме тут Микола Віталійович звернувся до західноукраїнського фольклору. Крім згаданих двох варіантів пісні про Олексу Довбуша, композитор подав ще чотири, також записані від Івана Франка: «Ой там за горою, за кремінною», яку поет використав у драмі «Украдене щастя», «Пливе качур по Дунаю», «Жалі мої, жалі», «Бескиде зелений». Усі вони вельми типові щодо вияву специфічних ладових та метро-ритмічних особливостей західноукраїнського фольклору. З цього погляду найяскравішою є побутова «Бескиде зелений».

Нешироκий обсяг таїть значні виразові багатства. Мелодія правдиво відтворює внутрішнє єство і основний зміст пісні. У ній висвітлено тему нещасливого кохання. Переживання молодої дівчини, яка щиро любить милого, але боїться злої розлучниці, тонко відтворені в наспіві.

Спочатку світла й ясна мелодія мовби символізує мрію дівчини про щасливе кохання. Але раптом вона змінюється глибокосумним мотивом-закінченням, коли дівчина згадала про безрадісну дійсність і зрадливого милого. Зміну настроїв у словах відтворено ладовим зіставленням. Першу частину мелодії подано у світлому *соль* мажорі, а закінчення —

в *соль* мінорі, причому здійснено це без модуляції. Для пісні «Бескиде зелений» властива мажоро-мінорна ладова змінність, характерна для української народної творчості і для галицької зокрема. Цю особливість Лисенко старанно підкреслив у невеликому фортепіанному вступі, який становить стислий виклад мелодії. Ладову структуру наспіву автор закрішив у гармонізації. Так, в другому такті інструментальної прелюдії він увів мінорну субдомінанту, що зразу ж обарвило музику у своєрідне звучання названого ладу. В такому ж плані Лисенко подав інші галицькі пісні. Бажання знайти в кожній якісь індивідуальні риси і підкреслити їх відповідними гармонічними й фактурними засобами — характерна ознака всього випуску. Порівнюючи його з попереднім і, зокрема, з першим, варто зауважити, що тут, як і в третьому випуску, фортепіано використано значно економніше.

В наступних випусках зображальна роль фортепіано поступово звужується. Дедалі супровід набуває функції розкриття психологічного підтексту, внутрішнього стану поетичних образів. У зв'язку з цим гармонічна фактура, а також просторі інструментальні вступи й закінчення поволі зникають. Акомпанемент стає скупішим, але більш витонченим, часто поліфонічним. Композитор майже не зважає на зовнішні прикмети тексту (за винятком імітації гри народних інструментів — «Ой на горі вогонь горить», «Гей, шпориш по дорозі», де в супроводі вгадується ліра). Все уміння й чуття художника він спрямовує на те, щоб якнайправдивіше відтворити настрій. Виходячи з цього, автор посилює роль підголоскової поліфонії, а також специфічні ладові особливості. А включивши до збірника пісні Західної України, Лисенко мав на меті не тільки познайомити Східну Україну з ними, а й дати приклад галицьким композиторам, як треба шанувати, збирати й обробляти зразки свого фольклору.

З пропозицією виступити на сторінках західноукраїнської преси з статтями про народну музику до Лисенка неодноразово звертався Іван Франко. В одному з листів від 13 грудня 1885 року він, зокрема, висловлював побажання, щоб композитор пояснив галицьким громадянам, як треба ставитись до фольклорних надбань.

Лисенко болісно переживав те, що деякі галичани ще не змогли стати на правильний шлях у власній творчості. У листах до Івана Франка він гаряче прохав видатного письменника, який користувався великим авторитетом у місцевої інтелігенції і особливо у її молодших представників, впливати на композиторів у тому напрямі, щоб творчим ґрунтом для

них була народна музика і кращі зразки світової музичної класики.

Лисенка обурювали деякі друковані виступи західноукраїнських музикантів, що, бувало, неправильно орієнтували композиторську молодь. В одній із статей П. Бажанського, яка відзначалася схоластичним мудруванням, проводилась думка, що композиторам Західної України не варто захоплюватись народнопісенною тематикою, бо вона, мовляв, не може дати широких можливостей для музичного розвитку. В листі до І. Франка Лисенко пристрасно ганить цього «теоретика»: «Боже, боже! — писав Микола Віталійович.— Що там тієї штуки, науки ніби з'їздено, коли прочитаєш оту рецензію п. Бажанського... Вони (молоді.— *Авт.*), сердешні, і ходять, голуб'ята, по стежці звуків, поезії, шукають, та не там, співають, та не своїм голосом. От неначе ксьонзи, що висловлюють високі речі про мораль та таким же непатуральним голосом, що аж одбива, одгонить. Нема, нема у вас реальної школи; без неї і в музиці, і в поезії ви довіку будете не самими собою, ви поневірятиметесь по задворках найпослідуючої австрійської продукції... Ми — якнеяк — в кращих обставинах поводимось. Часи ці псевдокласики ми уже не зазнаємо: у вас же вона саме розцвітає. І тим гірше, що попри цьому у вас така чудова пісня народна. А рецензент (П. Бажанський) розводить, що «мельодія народна може подати тему задля вузького розвою». Е, голубе, не так міркуєш: переймися тисячами цих мелодій та свою артилерію знання і форми європейської до міста прикладу; утвори есенцію з цього, прояви свою власну індивідуальну творчість на грунті усього винесеного, вичитаного, перечувствованого та тоді й жалійся, чи вузька, чи широка стежка тобі виникає з усього. А то по шаблонах казенно-австрійських ходиш, свого, бігма, нічого не знаєш, а на долю ремствуєш. Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець [3], а учитись музиці на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, а заласся впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами у Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках. У вас цих зразків нема. Нема! У вас або чужа (хоч і велика) Німеччина, або медовопаточна і теж не народна польщизна послугують за зразки; нема вам у кого вчитись, нема до чого придивитись. То хоч

[3] Лисенко цим словом, як і словом «народний», називає композиторів демократичного напряму з національним характером творчості.

би уже по сяких-таких українських зразках руководились, бо ці ж зразки суть продуктом отакого реального відношення до штуки і є наслідком висліджування по тих великих зразках сусідньої і чистої слов'янської штуки» [4].

Далі Лисенко зупинився на питаннях, якими шляхами мусить іти в своїй праці українська композиторська молодь: «А тим часом нехай молодики пишуть; хай пишуть, аби не спали, хай працюють, ачей виробляться, додумаються, як у кого горітиме талан, здібність, кебета. А проте треба б якимнебудь способом прочитати їм «Руслана», «Жизнь за царя» Глінки, «Русалку» Даргомижського, «Псковитянку», «Снігурочку» Корсакова, «Бориса Годунова» і «Хованщину» Мусоргського, почасти «Опричники» Чайковського; треба б деякі твори Бородіна — хоч би його симфонії проштудіювати» [5].

У багатьох своїх листах композитор особливу увагу звертав на необхідність збирання й художнього опрацювання народних пісень. У цитованому листі він пише з цього приводу: «Та хоч би, крім моїх збірників українських народних пісень, вони привилися, як зібрані і оброблені пісні великоруські у Балакірєва, Корсакова, Чайковського, то, може б, у самих оскома б набігла збирати і так музично упорядкувати. А то що ж справді кидатись у квартети салонові (а все то польська культура збива), коли під ногами нема грунту, на що опертись. Що ж ти нового скажеш, чим здивуєш, коли із здорового, свіжого джерела не напився, та ще й охоти немає?!..» [6].

Користуючись компетентними вказівками М. Лисенка, І. Франко також виступав з критичними замітками на творчість західноукраїнських композиторів. У галицькій газеті «Зоря» № 23 за 1885 рік, що виходила за редакцією Франка, було надруковано рецензію уже згадуваного П. Бажанського на дует О. Нижанківського «До ластівки». До цієї рецензії І. Франко додав свою невелику замітку, в якій, виконуючи палке прохання Лисенка, спрямовував творчість галицьких музикантів на той шлях, по якому закликав розвивати національну музику наш композитор. Для підсилення звучання власних вказівок Франко навів у замітці цитату з одного Лисенкового листа, в якому той ще раз висловлював своє різко негативне ставлення до творів, де виявлено вплі-

[4] *Лисенко М.* Листи. С. 155, 156.
[5] Там же. С. 156—157.
[6] Там же. С 157. Лисенко виступає, звичайно, не проти західноєвропейської музики в цілому, а проти її ненародних проявів («салонові квартети», «не народна польщизна» тощо).

ви беззмістовної міщанської музики, що побутувала серед німецького бюргерства.

Лисенко, зокрема, писав: «Є в тім утворі фрази музикальні, приємні і нагадуючі подекуди народну фразу — і в тім напрямі й треба б працювати, аби визволитись з пут німецько-чеської продукції, якою тхнуть всі майже закордонні утвори слов'янські. Тут криється головна хиба всіх складателів, а найголовніша хвороба є в тому, що й галичани простують цим фальшивим шляхом. У вас усіх немає охоти до народної етнографії, нема захвату до безцінних перлин народної усної музи... Вона одна є оригінальна в строю, в складі, і, нею лишень перейнявшись, можна до якогось спасенного наслідку прибитись; інакше всі оті квартети, котрі пишуться у нас по нарису і зразку німецько-чеських квартетів, не варті й доброго слова. Вони ухиляють людей від правдивого грунту творчості, не порушують жодної струни життя, всі вони мертві. Коли б замість отих штучних квартетів взялись тямущі люди та розібрали на 3—4 голоси щиронародні пісні наші, розкішні,— то то був би гостинець правдивий для нашої спольщеної (під оглядом музикальним) публіки, котру все тягне від свого рідного. А то всі ваші складателі пруться в обійми тої німецької музики найгіршого розбору, котра нового вже не проче нічого» [7]. Подана в листі різка, але справедлива оцінка становища на західноукраїнському музичному фронті, була наслідком палкого бажання Лисенка допомогти галицьким композиторам піднести свою музичну культуру до високого ідейно-художнього рівня. Вірним його соратником у цій справі був І. Франко.

Стосунки, що зав'язувалися між двома видатними діячами української культури, продовжували розвиватися протягом багатьох років. Поступово розширювалось коло питань з різних галузей буття українського народу, які цікавили обох.

І. Франко знову відвідав Київ у травні 1886 року. Він бував у Миколи Віталійовича і знайомився з його новими композиціями. Свої враження від зустрічей з Лисенком у Києві письменник висвітлив в одній із статей, надрукованих після повернення до Львова: «Лисенка слушно і безперечно треба вважати за творця української опери. Щоправда, справжньої поважної опери він не дав досі. Його обидві досіль опубліковані опери «Різдвяна ніч» (що декілька разів ставилася в українському театрі у Львові) і «Утоплена», незважаючи на численні добрі прикмети мелодії і гармонізації, не показують іще таланту Лисенка — в його цілій повноті, і зробить те щойно велика опера «Тарас Бульба», вже майже закінчена, але досі не поставлена. Її окремі розділи, які я мав нагоду прослухати (перша дія в фортепіанному витязі, відіграна самим композитором, і дума про бурю на Чорному морі, баритонове соло), роблять надзвичайно сильне враження» [8]. У цій же статті Франко знову закликає композиторів Галичини писати в стилі народної пісні.

[7] Див. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці. К., 1955. С. 36.

І. Франко добре розумів суть, стиль і характер творчості Лисенка. Так, наприклад, у статті «Лисенкове свято в Австрії», присвяченій описові ювілейних торжеств на західноукраїнських землях з нагоди 35-річчя діяльності видатного композитора, він писав: «Почати з того, що Лисенкова музика — наскрізь світська, виросла на двох основах, на українській народній пісні і на новочасній європейській світській музиці; натомість у нас у Галичині панує ще майже неподільно дух церковної музики, коли не старий «київський напів», то бодай Бортнянський. Без волі й відома наших співаків цей дух переноситься й на виконування Лисенкових творів... Треба було бачити Лисенка, коли він чув свої композиції, виконувані галицькими співаками. Від часу до часу він корчився, морщився, зривався з місця або похилявся, мов під холодним дощем, і з його уст виривалися жалібні, безпомічні окрики: «Крилос! Се чистий крилос!» [9].

Високо цінував Франко чисто людські якості Миколи Віталійовича. У цій же статті він підкреслював: «Наш славний музика — чоловік незвичайно простий і скромний, займає в Києві скромне місце приватного вчителя музики, і, коли де почуває себе паном та володарем широких просторів, то хіба в сфері тонів, у музиці» [10].

З листування Лисенка з Іваном Франком і його дружиною Ольгою Федорівною (киянкою в минулому) бачимо, що композитора цікавлять не тільки моменти його особистих відносин з подружжям Франків і не лише музичні справи, а й література, театр, громадське й політичне життя. Він радився з Франком у справі видання в українських перекладах кращих творів західноєвропейської літератури, що через цензурні утиски можна було робити лише за межами Російської імперії. Про розгул царських посіпак-цензорів Микола Віталійович писав в одному з листів до Ольги Федорівни

[8] ІМФЕ АН України. Відділ рукописних фондів. Фонд 24—2.

[9] Літературно-науковий вісник. Т. XXV. Річ. II. Книга І. Львів, 1904. С. 50.

[10] Там же. С. 48.

Франко: «Якби ви знали, що робе цензура з українською продукцією, то аж гидко згадувати... Що є де талановитішого в утворах, все те забороняється, що є найслабішого — геть у світа пускають. На українському спізнанню літературному, духовному, художньо-артистичному цензурні чиновники відкрили спеціальне поле «спасення отечества» для чинів, субсидій, орденів і безапеляційно чипять, які зможуть, кривди, утиски...» [11].

А в листі до І. Франка від 12 грудня 1894 року Лисенко з цього ж приводу писав: «Треба вам знати, що цензура російська з новим царюванням [12] стала скажена та люта, як ніколи досі. Дійшло вже до того, що забороняють звичайні збірники битових пісень, щоб ані звука по-українському. Вони стремлять до повної заглади слова, звука, що тільки тхне українським» [13].

Велика ненависть до царизму і його сатрапів та безмежна відданість прогресивним ідеалам культурної думки характеризують Лисенка як художника-демократа, що ніколи не ототожнював протилежних понять — російський народ і російське самодержавство.

Не тільки Лисенко, а й його дружина Ольга Антонівна [14] в листах до Франків цікавилась творчою роботою великого поета, новинками західноукраїнської літератури й музики, повідомляла про те нове, що з'явилося на Україні Східній. В одному листі до О. Ф. Франко Ольга Антонівна писала: «Старицький написав чудову історичну драму «Облога Буші» — але не доросли наші трупи до виконання таких творів. Чогось у них демократизм переходить у вульгарність, і як доводиться малювати на сцені історичного типа або інтелігентного — актор пасує. Тепер у нас трупа Саксаганського провадить серйозний репертуар, чистий, там Ви не побачите пошлості, горілки через міру, «плясок» у драмі...» [15].

Ольга Антонівна, що завжди була близьким другом Лисенка, цілком поділяла його погляди. Тому цитований лист, безумовно, значною мірою відбиває думки самого Лисенка, його глибоке розуміння справжніх завдань української культури і радісне сприйняття ним нового і свіжого. Цілком справедливе також осудження пасивного етнографізму, який

[11] *Лисенко М.* Листи. С. 171—172.
[12] На престол вступив Микола II.
[13] *Лисенко М.* Листи. С. 247.
[14] Ольга Антонівна Липська — друга дружина Лисенка, з якою він одружився після повернення з Петербурга.
[15] ІМФЕ АН України. Відділ рукописних фондів. Фонд 24—2. Лист від 14 листопада 1898 року.

завдавав шкоди вихованню українського народу і не меншої — українській прогресивній культурі, що вела важку боротьбу з численними «русско-малорусскими» або ж чисто «малорусскими» трупами, репертуар і стиль постановок яких цілком відповідав характеристиці О. А. Лисенко.

Немало віршів І. Франка М. Лисенко використав для своїх вокальних та хорових творів. Письменник і композитор усвідомлювали величезну ціну праці, яку кожен з них здійснював у справі соціального й духовного розкріпачення народу. Служіння людям, бажання показати світові їх культурно-мистецькі багатства, зокрема безсмертні пісні, характерні для обох митців. Недарма вже в 1910 році, за два роки до смерті Лисенка, Франко писав про нього в своєму «Нарисі історії українсько-руської літератури» як про славного композитора, «якому належиться місце не тільки в історії української культури другої половини XIX віку, але також в історії української етнографії, як збирачеві і впорядчикові та композиторові чотиритомної збірки українських народних пісень, положених на ноти з доданим до них фортеп'яним акомпанементом. Надто списав Лисенко також весь музикальний репертуар кобзаря Остапа Вересая, видав, крім чотиритомової збірки, ще кількадесят українських пісень окремими випусками і причинився багато до розвою музикальної культури на Україні не тільки як впорядчик хорів і концертів, але також як... основатель школи музики й декламації в Києві. Між власними композиціями Лисенка, обіч його опер і опереток, найкращі і найталановитіші його композиції до многих поезій Шевченка, в яких музикальність він вдумався глибше і зумів її віддати краще від усіх інших многочисленних композиторів, яких манила до себе Шевченкова муза» [16].

В цих чудових словах дано справедливу характеристику багаторічної плідної роботи Миколи Віталійовича, і автором її був його великий друг — незабутній Каменяр Іван Франко, що відіграв значну роль у розвитку прогресивних ідей на Україні і пробудив до активного життя Україну Західну.

[16] *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. у Львові. 1910. С. 191—192.

ГЛАВА VII

«Іван Гус». «Радуйся, ниво неполитая». Лисенко як хоровий диригент. Подорожі з хором по Україні. Обробки народних пісень для хору

Загострення визвольної боротьби, революційне піднесення серед кращої частини суспільства позначились і на доробку такого прогресивного художника, як Микола Лисенко. Найяскравіше це проявилося в його музичних творах на вірші Т. Шевченка.

Важливе місце у спадщині Лисенка належить чоловічому хорові «Іван Гус». Композитор написав його 1881 року на слова поеми «Єретик» (або «Іван Гус») Шевченка. Хор з'явився до двадцятої річниці від дня смерті поета. Звернення Лисенка саме до цієї поеми є ще одним свідченням того, як глибоко цікавився композитор життям і культурою братніх слов'янських народів, їх одвічною боротьбою за волю.

Створений у роки царювання Олександра III, «Іван Гус» прозвучав своєрідним музичним документом епохи: розповідаючи про папістську тиранію та боротьбу страждаючих чехів, він фактично змалював тодішнє життя українського народу, поневоленого самодержавством. Початкові слова хору:

Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить,
І на апостольськім престолі
Чернець годований сидить —

якнайкраще характеризували соціально й політичне становище українського трудового люду, замученого поміщиками, капіталістами й царськими посіпаками на чолі з «ченцем годованим» — Олександром III.

«Іван Гус» написаний у двох варіантах — для чоловічого хору в супроводі фортепіано і з супроводом симфонічного оркестру. У великому, розгорненому інструментальному вступі автор змалював важку безпросвітну картину. Монотонно, гнітюче-трагічно звучить витримана октава *соль-діез*, що сприймається як далекий похоронний дзвін. У нижніх голосах йому час від часу відповідають важкі удари іншого

дзвону: в Констанці папські ченці готують страшні тортури Іванові Гусу за його правдиве слово, за сміливий виступ на захист свого народу.

На тлі передзвону в басах проходить сувора і скорботна мелодія, з якої поступово викристалізовується перша музична фраза на слова: «Кругом неправда і неволя...». У своїх початкових тактах вона звучить трагічно, проте далі, на словах: «...Народ замучений мовчить», музика мужніє і переростає в грізний вигук: «І на апостольськім престолі чернець годований сидить!». Композитор у перших же тактах подав художній образ в активній динаміці: він не просто «озвучує» текст, а глибоко осмислює його (50).

50

Наступний діалог між солістом-баритоном і хором — розповідь про «годованого ченця», що «людською кров'ю торгує». Вибрана Лисенком форма допомогла активніше від-

творити слова, бо хор посилює враження думки, викладеної солістом.

Ще пристрасніше звучить наступний епізод — гнівне прокляття тим, що святу правду побороли, і силу, і волю. Палке збудження автор відтворив контрастним зіставленням різних ритмічних структур, пожвавленням темпу, а також монолітністю фактури (переважає акордовий виклад дрібними метричними долями). Великого внутрішнього напруження Лисенко домігся методом протилежного руху голосів окремих хорових груп, які то сходяться докупи, то розходяться (51).

В епізоді на слова «Люди стогнуть у кайданах» [1] композитор дає зрозуміти, що йдеться тут конкретно про українських людей: музика виявляє яскравий національний колорит. Він проявився у специфічно народній мотивно-інтонаційній структурі, в типовій українській ладовій змінності.

Для всього цього фрагмента властива часта зміна настроїв — то заклику, то непевності. Почуття пригніченості стає особливо виразним, коли автор подав мелодію початкової репліки хору — музичну характеристику темного царства (на словах «...нема кому, нема кому»). Та цей настрій випливає лише на мить. Наступний уривок сприймається як заклик до помсти, як гнівний осуд «святих» (...)розбійників, людоїдів». Художник сповнений віри, що прийде час — і «розломимо три корони на гордій тіарі». З погляду музичного цей епізод найдинамічніший у хорі. Інтонаційно він близький до слов'янських революційних пісень. Зокрема, його поспівки нагадують «Гей, слов'яни». Ще більше ця близькість проявилася в характері емоцій.

[1] Таких слів у Шевченка немає. Лисенко дещо змінив текст, посиливши соціальне звучання.

Кінцевий епізод — світлий, величний хорал — поданий композитором без супроводу. Почуття і помисли великого Гуса незламні; він вірить, що прийде час розплати над ворогами батьківщини і трудового люду [2] (52).

«Іван Гус» — один з перших творів Миколи Віталійовича серед композицій на революційні слова Т. Г. Шевченка та інших поетів, вершиною яких стала поява в бурхливі дні 1905 року знаменитого «Вічного революціонера» на слова І. Франка.

Активний протест проти тогочасної дійсності, властивий хорові «Іван Гус», ще більшою мірою проявився в кантаті «Радуйся, ниво неполитая», написаній на один з найреволю-

[2] Останній вигук Лисенко розширив, додавши: «і слово тихе...».

ційніших творів Т. Шевченка — «Ісайя. Глава 35 (подражаніе)».

Відповідно до окремих розділів вірша кантата ділиться на п'ять закінчених частин.

Перша — «Радуйся, ниво неполитая». Початкові такти оркестрового вступу позначені широким розмахом. Відштовхуючись від поетичного образу, композитор подав частину в плані прославному й урочистому: вона звучить як гімн життю і радості. В музичній мові Лисенко скористався інтонаціями колядок дохристиянського циклу, для яких характерне здорове відчуття природи, радості буття. Музика оптимістична, прославляє паростки нового, що всупереч злим силам тягнуться до світла (53).

Друга частина — квартет «І процвітеш, позеленієш...» — вирізняється м'якими ліричними образами. У ній мовиться про той час, коли звільнена земля пишно розцвіте. Ця частина поступається попередній щодо народності, сили й виразності, проте приваблює мелодійністю, мрійною і світлою ліричністю. Такого характеру частині, крім настрою музики, надала фактура викладу. Квартет звучить на тлі м'якого оркестрового супроводу елегійно; наспівна мелодія, у прозорому звучанні індивідуалізованих голосів, якнайкраще відповідає задуманому емоційному тонові (54).

Сопранове соло з жіночим хором «І спочинуть невольничі утомлені руки» розвиває образи, покладені в основу попе-

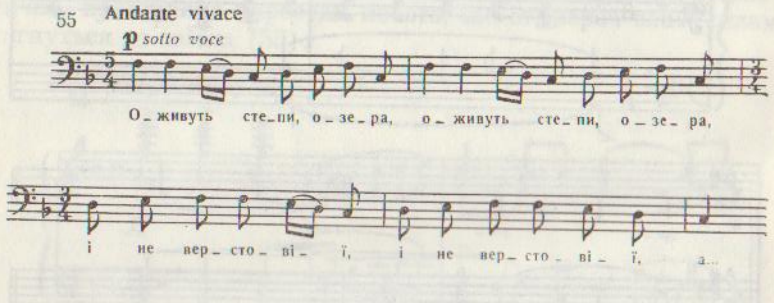
редньої частини. Митець вірить, що прийде час, коли розкуються заковані люди і воздадуть «злодіям за зле». Музика в основному також лірична, але лірика тут значно драматизована.

Поступове наростання, яке спостерігається, починаючи з другої частини кантати, досягає кульмінаційної точки в четвертій — теноровому соло «Тоді як, господи, святая...». Зміст його — на землю прийде правда, прозрять незрячі, німим одверзуться уста, прокинеться земля, омита праведним словом, і скрізь життя веселе зацвіте. Драматичне згущення, власти-

ве першій половині соло тенора, поступово прояснюється, і під кінець автор наснажує музику емоціями, характерними для першої частини твору.

І третій, і четвертий розділи побудовані на народних інтонаціях. Причому, в третьому використано мотиви ліричних пісень, а в четвертому переважають поспівки героїчних.

Радісному фіналові «Оживуть степи, озера» (Andante vivace) передує невеликий динамічний оркестровий вступ, який утверджує і підносить настрої, характерні для першої частини твору. Початок фіналу поданий композитором у вигляді фугато (55).



Пластичність і виразність голосоведення, уміння вільно оперувати різними виразовими прийомами свідчать про достатнє володіння автором поліфонічним письмом. Музика звучить по-весняному збуджено й радісно: настало визволення для поневоленої землі й уярмлених людей. Як весняне сонце оживляє скам'янілу землю, розковує ріки, так слово правди несе з собою волю й щастя знедоленим. Лисенко використав інтонації веснянок і зокрема поспівки популярної пісні «А вже весна, а вже красна», що сприймається як народний весняний гімн. Ідейно і структурно завершуючи цикл, фінал повертає цілому творові революційне звучання, що так виразно проступило в першій частині.

«Радуйся, ниво неполитая» — перший зразок класичної форми кантати в українській музиці. Для Лисенка твір до певної міри етапний. Адже в ньому він знову (після «Заповіту») звернувся до конкретної революційної теми. На жаль, кантату в цілому не можна зачислити до найвищих досягнень Миколи Віталійовича. Музичне перетворення ідей першоджерела не завжди адекватне їх поетичному вираженню. Наприклад, друга і третя частини дещо ординарною красивістю не можуть бути поставлені поряд з народно-масовим звучанням крайніх. Надто підлеглою вийшла роль оркестру,

котра, по суті, зводиться до звичайного супроводу. Інструментовка також не відзначається особливою барвистістю чи наснаженістю звучання.

Глибока шана й любов до Т. Шевченка як до великої людини і митця виявилась не тільки у зверненні композитора до слів поета. Лисенко брав найдіяльнішу участь у вшануванні пам'яті Шевченка, завжди був у числі найактивніших організаторів та учасників шевченківських вечорів, концертів тощо. Крім того, спеціально для відзначення його роковин Микола Віталійович написав ще кілька творів.

У 1888 році, до 27-річчя з дня смерті поета, Лисенко склав на слова Лесі Українки знаменитий жалібний марш «Вмер батько наш» для хору, солістів і фортепіано (є також редакція для одного фортепіано). Музика відзначається суворою епічністю і поряд з тим теплою, зворушливою лірикою. Марш правдиво передає глибоку скорботу народу за великим поетом. Разом з такими композиціями, як «Іван Гус», «Радуйся, ниво неполитая», «Б'ють пороги», хори на тексти з «Гамалії», «Івана Підкови», «Вмер батько наш» є гідним внеском Лисенка в народну справу увічнення пам'яті Великого Кобзаря.

Діяльність Миколи Віталійовича як організатора й керівника хорових колективів, що почалася ще в роки його навчання в університеті, тривала поряд з фольклористичною, музично-творчою і громадською роботою протягом усього життя композитора. Лисенко був одним з перших авторів класичних національних хорових композицій і здебільшого їх виконавцем. Хорова справа, яку він розпочав у Києві, знаходила делалі більше прихильників. Композиторові активно допомагали в його праці, брали діяльну участь у концертах здебільшого люди, тісно зв'язані з народом: вихідці з селян, робітники або семінаристи, студенти, вчителі, лікарі, дехто із службовців. Ці пристрасні аматори дбали не лише про задоволення власних естетичних потреб. Вони прагнули надати своїй діяльності громадського значення — пропагували народні пісні серед широких кіл слухачів.

Виникла думка, що співацькому рухові варто надати певних організаційних форм. З цією метою ще в 1872 році в Києві заснували аматорське хорове товариство, що ставило своїм завданням пропагувати народні пісні. Члени товариства вносили невеликі грошові суми, щоб покрити витрати по найманню приміщення, придбанню та переписці нот. Ті з членів, які мали певний заробіток, щомісячно вносили по 2 крб., а студенти — по 20 коп. Ясно, що керівником хору, заснованому при товаристві (50 співаків з добрими голоса-

ми), обрали Миколу Віталійовича. На той час він був душею українського музичного Києва.

Зразу ж після заснування товариство розвинуло досить активну діяльність. Хористи збиралися в будинку на розі Золотоворітської та Великої Підвальної вулиць, тричі на тиждень провадили репетиції і розучували українські народні пісні в аранжировці Лисенка. Значення цієї роботи вийшло далеко за межі самих музичних інтересів. Палкий ентузіазм, що його композитор вкладав у справу пропаганди хорової культури, робив його своєрідним магнітом, що притягав до себе все краще і прогресивне. Там почала збиратися молодь, відбувалися літературно-музичні вечори, відзначалися роковини з дня смерті Шевченка, виголошувалися палкі промови на захист поневоленого люду. Протягом півтора-двох років Лисенко та його друзі так вдало поставили роботу, що згаданий будинок уже іменували Народним домом.

Після від'їзду композитора в 1874 році до Петербурга робота товариства занепала, і швидко воно перестало існувати.

Повернувшись до Києва, Микола Віталійович змушений був розпочинати все спочатку. Він розумів, що боротьба за хор — це боротьба за народну пісню, за права української музичної культури. Але утиски самодержавства ставали щоразу жорстокішими. Співанки наново організованого хору продовжувались, але концерти у зв'язку з указом 1876 року замовкли.

У 80-х роках, після скасування деяких заборон, контингент хору становили здебільшого семінаристи й студенти. Лисенко дуже любив працювати з такими людьми, зважаючи на їх молодість, знання нотної грамоти, енергію та гарячу любов до пісень. Але вони часто завдавали композиторові клопоту: вічно голодні студенти не завжди з'являлися на репетиції, а деякі зовсім залишали хор, інколи перед самим концертом. Становище, в якому опинився Лисенко зі своїми співаками внаслідок безперспективності в діяльності товариства, також спричинило велику плинність хористів.

Найближчі помічники і друзі Лисенка — Демуцький, Турбойський, Волошин та інші — доклали чимало зусиль, щоб зберегти сталий контингент хору. Композиторові багато допомагали в цьому дружина Ольга Антонівна, найближча помічниця в його музичній та громадській діяльності. Вона постійно виявляла неабияку енергію та наполегливість у залученні до хору талановитих співаків та збереження його більш-менш постійного складу.

Концерти в Києві проходили з великим успіхом. Про це, зокрема, свідчать спогади учасників: «Одного пам'ятного для

мене вечора,— згадує одна з співачок,— разом з великим гуртом молоді я опинилась на сцені справжнього театру, перед численною публікою. Ми стояли тоді так, як поставив нас сам Микола Віталійович і як було ним намічено ще на останній репетиції. Виглядав наш хор дуже мальовничо, бо всі, хлопці й дівчата, були вдягнені в українські національні костюми, які Лисенко позичив з театрального гардероба Старицького. Зайве казати, що хвилювалися ми страшенно. «Коли б тільки не осоромитись і не осоромити Миколу Віталійовича»,— думали ми тоді. Співаки всією душею полюбили Лисенка і розуміли, що найменша наша невдача відіб'ється болісно на ньому. Завіса піднялась. Пам'ятаючи наказ Миколи Віталійовича — не дивитися на глядача, а пильнувати кожен його рух — ми всі завмерли, спинивши очі на паличці диригента. Першим номером ми проспівали «Заповіт» Шевченка. Усі глядачі відразу встали, як одна людина. Цей несподіваний рух у залі примусив мене подивитись на публіку. Дивне враження вона тоді справила на мене. Куди не кинь оком, все люди й люди, які стоять і дивляться на нас з особливою увагою. Це ще більше піднесло наш урочистий настрій, і разом з тим, я бачила, усім співакам стало приємно й легко. Страху неначе й не було. Після «Заповіту» проспівали «Реве та стогне», а далі — «Туман хвилями лягає» і, крім Шевченкових віршів, — багато українських народних пісень в обробці Лисенка. Успіх був такий, якого ми ніколи не сподівалися. Величезний театр гримів від гучних вигуків та оплесків. Бурею отих «браво», «біс» нас примушували повторювати майже всі номери концерту. Після закінчення глядачі довго не розходились, викликали Миколу Віталійовича як організатора й учителя нашого хору. Ми, співаки, раділи тим овоціям і були горді, що працювали й відзначились під його керівництвом» [3].

До Лисенка на Україні не існувало жодного професіонального хорового колективу, за винятком церковних. Численні концерти, які влаштовував Микола Віталійович протягом свого життя, виконувалися самодіяльними хорами. Це свідчить про обдарування композитора як хорового диригента. За свідченням сучасників, він набирав хор спеціально для якогось певного концерту й концертної подорожі. Запрошував при цьому людей з прекрасними голосами, ентузіастів хорового співу. Всі програми хористи, як правило, вивчали напам'ять і лише завдяки високій диригентській май-

[3] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 52.

стерності Лисенка могли виконувати складні твори на належному мистецькому рівні.

Суворий, вимогливий, коли йшлося про підготовку програми, Лисенко поряд з тим був чемним і коректним. У вільний від репетицій час його стосунки з хористами відзначалися м'якістю, теплотою і сердечністю. Особливо це проявлялось тоді, коли Микола Віталійович, щоб згуртувати їх навколо себе, улаштовував колективні прогулянки по Дніпру. Захоплюючись поетичними краєвидами, Микола Віталійович натхненно розповідав про історичні події, що відбувалися на берегах старого Славути, а запалені ним хористи співали. Над могутніми хвилями великої ріки линули пісні про красу рідного краю, його долю, лірична розповідь про нещасливе кохання, епічні картини «Дніпра ревучого», велична мелодія «Заповіту».

Виконавський стиль Лисенка відзначався тим, що він прагнув з граничною якістю й художньою переконливістю розкрити ідею твору, донести до слухача той чи той образ у найдрібніших деталях.

«Починаючи вчити яку-небудь нову пісню,— писала С. Тобілевич,— Микола Віталійович знайомив учасників хору зі словами і з тими думками, які в них висловлювались. Говорив про значення пісні в житті українського народу. Після того слова нової пісні зашсувалися всіма співаками під диктовку самого Миколи Віталійовича...» [4]. Далі співаки усвідомлювали виконавські засоби, барви й емоції, за допомогою яких музично-поетичні образи мали стати надбанням слухачів. Лаконічно, але мудро Микола Віталійович пояснював, як має прозвучати та чи інша музична фраза, яку з цих фраз варто особливо підкреслити, щоб виявити її смислове значення».

«Репетируючи з хором,— читаємо далі в щойно наведених спогадах,— Микола Віталійович сідав за рояль і кілька разів програвав мелодію, перший раз у досить примітивному звучанні, а потім повнозвучно і навіть з варіаціями. Далі йшла робота зі співаками, як звичайно це робиться, по партіях, а потім — зведення партій. Коли мелодія пісні була добре засвоєна всіма окремими партіями, починалась найтрудніша для нас робота над виробленням нюансів. При цьому Микола Віталійович пояснював нам, як треба брати ту чи іншу ноту голосом, як дихати. Під час перерви у роботі Микола Віталійович дуже часто, замість відпочинку, сідав за рояль і імпровізував. Усі слухали його захоплено, боячись навіть

[4] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 44.

шепотінням порушити натхненну гру. В роки нашої праці Микола Віталійович дуже багато говорив з нами про музику та про значення народної пісні. Він хотів виховати у нас розуміння музики та співів. Говорив він нам також і про тяжку долю українського народу, підкреслюючи при цьому, що кожна пісня — це вияв настроїв її творця. «Наші народні пісні,— казав він,— є невичерпне джерело для моєї композиторської творчості» [5].

Отже, Лисенко був не лише талановитим диригентом-педагогом, а й видатним митцем-громадянином. Він виховував співаків не тільки як членів мистецького колективу. Кожний хорист був для Лисенка передусім провідником музичної культури, пропагандистом народних пісень, які він покликаний зібрати, зберегти й подати в художньо-завершеній формі.

Хор Лисенка — це школа сумісного співу, вогнище високої культури, «це найдосконаліший музичний інструмент, в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки. Хор може виконати будь-яку річ, починаючи з примітиву, простої пісні, кінчаючи величною, урочистою, дуже складною ораторією» [6]. Не дивно, що саме з хору Лисенка вийшов ряд першокласних митців-співаків, диригентів та композиторів. Саме тут здобули початки мистецької освіти такі українські музиканти, як П. Демуцький, К. Стеценко, Я. Яцишевич. Вони перейняли від свого вчителя його любов до прекрасного, невгасиме мистецьке й громадське горіння, запал якого спрямовувався на те, щоб показати світові найцінніші скарби народної творчості.

Значний слід в історії української музичної культури лишили знамениті Лисенкові хорові подорожі. До 1893 року його діяльність проходила переважно в Києві. За межами міста Микола Віталійович з хоровими колективами майже не виступав. Винятком став один Петербург, де Лисенко влаштовував концерти під час навчання. Розуміючи їх визначне громадсько-політичне й культурно-освітнє значення, він вирішив розширити свою діяльність до масштабів цілої України. Так і виникла думка про організацію подорожей.

У налагодженні цього Лисенкові подав організаційну та фінансову допомогу І. Яневський, брат дружини відомого фольклориста й композитора П. Демуцького. Отже, Лисенко не мав адміністративного досвіду, не міг належним чином організувати концерти на місцях.

[5] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 44.
[6] Там же. С. 45—46.

Під час різдвяних вакацій 1893 року Микола Віталійович виїхав у першу подорож по Україні. Хор під його керівництвом відвідав Чернігів, Ніжин, Полтаву, Єлисаветград, Одесу. Ось що він писав до свого приятеля Б. Познанського: «Скажу тобі ще новину: зважився я оце недавно зробити спробу артистичного турне українського хора. Користуючись вакаціями, я зібрав хор душ у 24 з добрих голосів (дівчата і хлопці), обучив його, зробив про всіх історичне вбрання: кунтуші, жупани і об'їхав Чернігів (два концерти), Ніжин (2), Полтава (2), Лисавет (1), Одеса (2). Скрізь мене вітали, приймали дуже приязно, овації великі чинили... Полтава особливо гаряче... Чернігів теж. У Адесі було б теж добре, коли б не свій земляк, артист С.., якому я звірився опорядкувати концерт у його ж театрі. Він з-за заздрості до карбованців зрадив мене якнайганебніше: рекламу убив. Кадри хорові, заповіджені по умові за гроші, не вивчив всього, що слід. Розповсюджував скрізь, що білети розкуплені. Касу зачинив у 12 год. дня. Цим і посадив мене на чималі збитки, а то б я міг звести кінці з кінцями. Бо дивіденду я жодним способом не міг мати — видатки на хор були страшенні: крім гонорару — вільний путь, помешкання й харч мої. Враження на публіку було дуже добре. Пробу цю зробив, щоб пересвідчитись, чи варте це діло українського хора, яко артистичне предприємство. Мені здається, що варте, на практичних, звичайно, твердо ведених засновах»[7]. Як видно, Лисенкові саме цих «практичних, твердо ведених заснов» бракувало.

Для кожної нової подорожі композитор організовував інший хор. Так і в Києві він набирав усе новий склад співаків. Та коли їх Микола Віталійович організовував з людей, що мали хороші голоси, любили пісню і спів, то мандрівні переважно складалися з професіоналів чи високообдарованих аматорів. Лисенко не мав змоги витрачати багато часу й коштів на виучку, а програму виступів хотів показати в найкращій мистецькій інтерпретації. На жаль, такі подорожі він не так уже й часто міг улаштувати: царська адміністрація чинила всілякі перешкоди, та й важко було дістати необхідні кошти.

Другу подорож Лисенкові пощастило влаштувати тільки через чотири роки — в червні-липні 1897 року. Хор був чоловічий і складався переважно з семінаристів, для яких спів уважався обов'язковим протягом усього їх навчання. Виїхали з Києва за маршрутом: Бердичів — Житомир — Умань — Козятин — Біла Церква — Сміла — Черкаси — Золотоноша — Черкаси — Сміла. Художній успіх був дуже великий. Особливо треба відзначити, що виступи прослухала значна кількість робітників і селян. Сучасники Лисенка розповідають, що на окремі концерти слухачі цілими групами приїжджали за сорок і більше верст. Коли хор виступав у м. Бердичеві, туди з великого залізничного вузла Козятин приїхало багато машиністів та інших залізничних працівників.

[7] *Лисенко М.* Листи. С. 221—222.

Програми в основному складалися з творів самого Лисенка. Він виконував народні пісні у власних аранжировках, композиції на тексти Т. Г. Шевченка, з яких особливим успіхом користувались «Іван Гус», «Іван Підкова», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі». З творів інших авторів Микола Віталійович виконував знамениту «Зозулю» П. Ніщинського. Значне місце посідали також російські народні пісні й зразки класичної музики. Лисенко любив «Осудари псковичи» Римського-Корсакова, народні пісні: «Про Стеньку Разина» «Ты взойди, взойди, солнце красное», «Уж ты, поле мое», а також деякі твори Сєрова, Рубінштейна, Главача та інших композиторів.

Перед широкою аудиторією Микола Віталійович виступав не тільки як диригент-хормейстер, а й як піаніст. У кожному концерті він виконував кілька своїх фортепіанних п'єс, а найчастіше — обидві фортепіанні рапсодії та сюїту на тему українських народних пісень, що подобалася своєю образністю, народною музичною мовою. У концертах виступали також солісти, серед яких особливо відзначався тенор Флор Влодек. На концерті в Умані виконувалася пісня «Ой зійду я на могилу», солістом у якій був цей талановитий співак. Зворушені слухачі на словах «Ой коли б же я була знала» почали плакати, і Лисенко змушений був припинити виконання. Вже за радянського часу Ф. Влодек працював учителем співу в сільських школах. Він часто розповідав про хорові подорожі по Україні, завжди з великою теплотою й любов'ю згадував свого вчителя і наставника Миколу Віталійовича. Під час цієї подорожі найближчим помічником Лисенка був Я. Яциневич — згодом відомий український диригент, фольклорист.

У 1899 році з М. Лисенком познайомився початкуючий композитор і диригент Кирило Стеценко. В наступній подорожі, що відбулася того ж року, він став помічником Миколи Віталійовича. Вона, як і всі попередні, пройшла з великим художнім успіхом.

1902 році відбулася остання велика поїздка. Як і в попередній, за помічника був Кирило Стеценко. Хор відвідав Лубни, Ромни, Лохвицю, Гадяч, Полтаву, Ромодан, Мирго-

род, Хорол, Кременчук, Катеринослав, Павлоград, Лозову, Черкаси, Смілу, Корсунь, Бердичів. Це була одна з найбільших мандрівок Лисенка і одна з найвдаліших з погляду художнього.

Композитор мав на меті відвідати ряд міст і за межами України. В одному з листів він повідомляв про намір відвідати Таганрог, Керч, Феодосію, Ялту, Севастополь, Сімферополь та інші міста. Проте виконати це бажання Лисенко не зміг: не вистачило коштів, не було належної організації.

У листах він часто скаржився на адміністраторів, що неуважно ставились до своїх обов'язків, недбало організовували рекламу, не вміли зацікавити публіку. Але, незважаючи на це, громадське значення хорових подорожей, їх художній успіх мали великий вплив на культурне життя України. Відомо, що за їх зразком зародився самодіяльний хоровий рух серед селян і робітників. Наприклад, наприкінці XIX ст. з'явився селянський хор на Чернігівщині, яким керував Г. Давидовський — згодом відомий хоровий диригент; пізніше П. Демуцький утворив знаменитий етнографічний селянський хор в Охматові; існував також хор селянської молоді в с. Іржавці на Полтавщині.

Лисенко відчував гостру нестачу спеціальної літератури. З українських авторів-сучасників майже ніхто не працював у хоровій галузі, а те, що публікувалося, не завжди стояло на належному рівні.

Основним жанром у концертах були розкладки народних пісень. Виконання їх у побуті відзначалося гуртовим багатоголосим співом. Тому хор став найулюбленішим видом професіонального масового мистецтва. Музична практика вимагала від Лисенка все нових і нових пісень. Він створював їх для власних потреб і для інших колективів. Саме в той період Микола Віталійович написав хорові десятки, перший з яких вийшов 1886 року, а дванадцятий — 1903 року. Певна річ, працювати над народною піснею саме в такому плані композитор почав у перші роки творчої діяльності, а друкувати — значно пізніше, коли виникла потреба в їх публікаціях.

Для Лисенка була ясною природа народних пісень з розвиненим багатоголоссям. Щоправда, у своїх перших теоретичних працях він ще не наголошував цієї риси пісенного фольклору. Але пізніше, зокрема в листах до Ф. Колесси, Микола Віталійович критикував його за намагання нав'язати українським народним пісням гармонізацію, яка не властива їм з погляду поліфонічної і ладової структури. Він вказував на багатоголосу будову пісень, на їх гуртове виконання. «Не знаю, як у вас в Галичині,— писав він у листі від 22/IV 1896 р., — чи й співа народ (дівчата, парубки, чоловіки) гуртом, хором пісні? У нас співа, але ніколи чотириголосим складом, рідко навіть виділя три голоса [8]. Звичайний же гуртовий спів — з 2-голосого складу. Кожен голос є тут цілком самостійний ход мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь час, щоб знов відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте, і, на диво, усе це без консерваторій, без підручників до гармонії велемудрих» [9]. Далі в тому ж листі Лисенко підкреслює специфіку народного голосоведення: «А ми, по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючі інтервали виповнити яким-будь тоном, аби квінту, терцію, інші інтервали не припустити, боїмося квінт. Народ же наш тим часом у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подобає квінту, унісон, октаву, кварту, бо водиться давньою гармонією, а там це суть чисті консонанси» [10].

Композитор не зразу прийшов до розуміння саме цих теоретичних засад музичного фольклору України. Перші десятки його обробок мають багато спільних рис з першими випусками для голосу з фортепіано. Тут трапляються пісні різних жанрів. Так само, як і в сольних випусках, у хорових десятках автор подав пісні історичні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські, побутові, про кохання, жартівливі, танцювальні і т. н. Фактура більшості, особливо кількох перших,— майже виключно гармонічна. Те ж саме в першому та другому випусках для голосу з фортепіано. Композитор намагався старанно відтворити ладово-гармонічну структуру, але ще зовсім не дбав про те, щоб виявити специфічні поліфонічні властивості. З пісень першого десятка, можливо, лише одна («Та щука-риба в морі гуляє») характеризується самостійним веденням голосів. Так і в кожному з наступних десятків можна знайти дві-три пісні, де Лисенко пробував якось індивідуалізувати голосоведення.

У п'ятому десятку (як і наступних) — пишна гармонічна фактура. Тут є кілька зразків, у яких авторові вдалося окреслити кожний окремий голос. З цього погляду становить

---

[8] Тут композитор трохи помиляється: українські фольклористи-музиканти після Лисенка записали багато триголосних народних пісень.

[9] *Лисенко М.* Листи. С. 27.

[10] Там же.

інтерес «Та тече вода з-під города», позначена широкою, виразною мелодією. Вона проведена переважно у верхньому голосі, а супроводжуючі побудовані на окремих мотивах і поспівках основної мелодії (56).

Жартівливі й танцювальні подані в гармонічному плані. Це простежується в усіх піснях такого типу всіх дванадцяти десятків. Поліфонія ж чимдалі більше займає місця. Як правило, така будова стрічається у ліричних або протяжних піснях з широкою, багатою на прикраси мелодикою. Глибокі переживання людей, що здебільшого відображені в зразках такого типу, автор пробує передати, розбудовуючи всі голоси, індивідуалізуючи їх, надаючи кожному певних емоційних функцій, розкриваючи або підкреслюючи тим чи тим тембром настрої, що їх таять поетичний текст і мелодія.

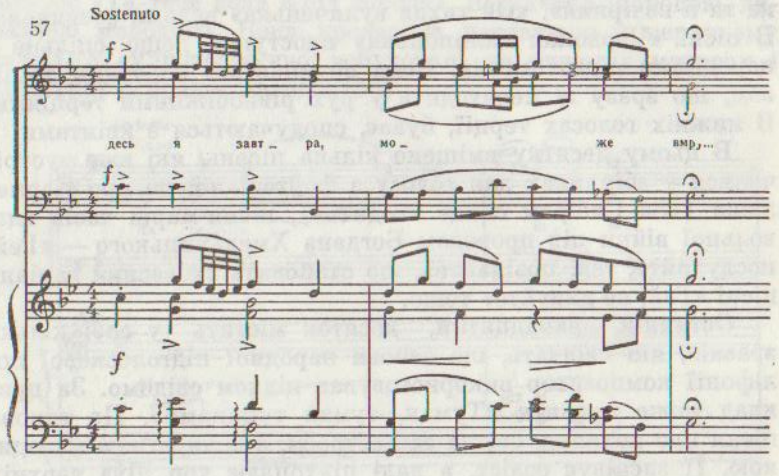
Поліфонія деяких пісень з десятого десятка «Гей, з-за гори, ой із-за крутої», «Червоная калинонька», «Ой ти, зіронька та й вечірняя», «Ой тихая вуличенька» вельми розвинена. В пісні «Червоная калинонька» проступає дещо спільне з народними підголосками. Вона починається коротким заспівом, що зразу ж переходить у рух рівнобіжними терціями. В нижніх голосах терції, буває, сполучаються з квінтами.

В цьому десятку вміщено кілька пісень, які вже зустрічалися у збірниках для голосу з фортепіано: це про Кармелюка («За Сибіром сонце сходить»), пісня-марш часів визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького — «Гей, послухайте, гей, повідайте», що становить словесний варіант пісні «Гей, не дивуйте» тощо.

Останній, дванадцятий, десяток містить у собі кілька зразків, які свідчать, що основи народної підголоскової поліфонії композитор використовував цілком свідомо. За приклад може правити «Туман, туман туманами». Це типова пісня про кохання, світла за настроєм, з конкретною мелодикою. Її заспівує соліст, а далі підхоплює хор. Два верхніх голоси позначені самостійним рухом, характерними кадансами на порожніх октавах. Третій голос ще має характер гармонічної підтримки. Інструментальний супровід (як і в піснях усіх десятків) не становить чогось принципово нового у порівнянні з розкладкою хору, по суті, дублює її. Незначна перестановка голосів викликана необхідністю дотримання зручності фактури. Ті ж властивості характерні для пісні «Гей, ой чиї ж то сірі воли». У ній, як і в попередній, також спостерігаються елементи народного гуртового співу, прагнення до індивідуалізації окремих голосів.

Та найхарактернішою з погляду відтворення народного багатоголосся є «Чогось мені трудно, нудно». Тут композитор порвав з традиційними прийомами гармонізації і став на шлях перетворення особливостей підголоскового співу з його оригінальністю та своєрідністю. За змістом вона належить до розділу про кохання. Її мелодія, широка й співуча, відзначається багатою мелізматикою. Як і більшість гуртових пісень, «Чогось мені трудно, нудно» має заспів, котрий у Лисенка виконує соліст-баритон. Далі автор розгорнув складне контрапунктичне мереживо. Усі голоси цілком самостійні. При цьому композитор не лякається рівнобіжних квінт і тризвуків, заборонених традиційними правилами гармонії. Зате вони, як відомо, широко використовуються в народній гармонізації (57).

Пісня «Чогось мені трудно, нудно» — без сумніву етапна в історії хорових обробок. Микола Віталійович повною мірою домігся того, що, по суті, всі засоби виразності продиктовані специфікою пісні, її ладовою, гармонічною та поліфоніч-



ною структурою і становлять органічну єдність з автентичною мелодією, повністю розкривають її зміст. Дана гармонізація є провісницею нового періоду в українській хоровій літературі, коли обробка в творчості таких авторів, як Стеценко, Степовий, Кошиць і особливо Леотович, виростає до значення самостійного, глибокого за змістом твору, блискучого за майстерністю, яскравого за національною формою.

У порівнянні з сольними випусками хорові десятки відзначаються підлеглою роллю фортепіанного супроводу. Здебільшого це лише гармонічний фон або ж звичайне дублювання. І це закономірно, бо Лисенко майстерно володів можливостями хорового співу.

Аранжировки Миколи Віталійовича з погляду музичних засобів мають багато спільного з його ж сольними обробками. Та інакше й не могло бути, бо композитор керувався однаковими художніми принципами.

Діяльність Лисенка мала велике громадсько-політичне значення. Кожен концерт, улаштований ним, сприймався як важлива подія і справді дійовий засіб щодо піднесення свідомості народних мас. Це було особливо цінним в умовах національного визиску і гноблення, які провадив царський уряд щодо українського народу.

«Велику заслугу у справі познайомлення широкої київської публіки з українським мистецтвом, — писав В. Самійленко,— а саме з українською музикою, треба признати Миколі Лисенкові, що з студентів і курсисток організував тоді великий мішаний хор з 80—90 співаків (...). Лисенко багато праці поклав на цей хор і досяг того, що хор цей був добре вишколений і міг виконувати трудні й серйозні музичні твори (...). Концерти хору відбувалися в залі Купецького зібрання, й публіка відвідувала їх дуже охоче. Виконувались тут такі речі, як кантата «Б'ють пороги», хор з «Утопленої»— «Туман хвилями лягає», хори з опери «Тарас Бульба», вінок з колядок, веснянки, (...) народні пісні в хоровім укладі, солові співи, й сам Лисенко виконував свої фортепіанні композиції.

Але ці концерти не обмежувалися тільки українською музикою: виконувались і твори Гайдна, Мендельсона, Мусоргського, Рубінштейна, здебільша з українським текстом. А в час святкування Кирило-Мефодіївського ювілею хор Лисенка виконував пісні всіх слов'янських народів із оригінальними текстами. Такі концерти дуже захоплювали публіку, а «Киевлянин» на другий день злостився й висміював «хахлацкого маэстро» [11].

Самовіддано працював Лисенко в галузі хорової музики і хорового мистецтва протягом кількох десятків років, віддаючи багато часу, а то й коштів, аби підтримати в народі любов до гуртового співу, музики, мистецтва. І він домігся того, що українське мистецтво в цій галузі не тільки не завмерло, а й набуло значної популярності.

[11] *Самійленко Володимир.* Поетичні твори, прозові твори (...), статті та спогади. К., 1990. С. 528, 529.

ГЛАВА VIII

Творчі взаємини з К. Стеценком і М. Леонтовичем. Кантата «На вічну пам'ять Котляревському». 35-річний ювілей. Музично-драматична школа. Педагогічна робота. Камерна фортепіанна і вокальна творчість

Напружена педагогічна, виконавська й композиторська діяльність сприяли Лисенкові в його взаєминах з передовими діячами української культури того часу, зокрема з М. Коцюбинським та основоположниками українського театру.

Ще на початку 90-х років у домі Лисенків склався гурток, що назвався «Література» і мав на меті збагачувати українську літературу перекладами із світової класики — Данте, Мольєра, Беранже, Гете, Шіллера, народного епосу («Калевала» та ін.). М. Лисенко й М. Старицький були його центром. Навколо щосуботи збиралася молодь (Леся Українка, її брат Михайло та ін.).

Трохи згодом, у 1896—1897 рр., ті ж самі люди прилучилися до організації і роботи Київського літературно-артистичного товариства. М. Лисенко, М. Старицький, Т. Рильський, Леся Українка та ще дехто з «Літератури» ввійшли до його правління і фактично керували всіма справами. В організації вечорів, лекцій, рефератів, концертних подорожей діяльну участь брав і М. Лисенко. Товариство влаштовувало також різні ювілейні свята (Шевченка, Міцкевича).

Обширне листування Лисенка показало різноманітність його інтересів, глибину охоплення ним різних галузей людської діяльності. Серед думок і почуттів, висловлених у листах композитора, найсильнішими були патріотичні: «...Перейнятий глибокою ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працюю на користь її»,— писав він. Яскраву сторінку в епістолярній спадщині Лисенка становлять листи до Філарета Колесси. Колесса — тоді ще молодий учений і композитор — робив свої перші кроки в самостійній праці. Безмежно цінуючи Миколу Віталійовича, він кожну свою пісню, кожну нову, навіть невелику роботу надсилав Лисенкові і з хвилюванням чекав відповіді. Композитор був не тільки його рецензентом, а й вдумливим, чуйним керівником.

В листі, датованому 17 травня 1896 року, даючи Колессі безліч цінних порад, Лисенко зупиняє його увагу на необхідності пильного вивчення народної творчості: «Боже, Боже, яка то є велика потреба музикові й разом народникові,— писав він,— повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх! Вся ця сфера, як воздух чоловікові, потрібна; без неї гріх починати свою працю і музикові, й філологові. Фольклор — це саме життя! Я, бувши студентом університету, кожне літо, що траплялося мені їздити на село, залюбки віддавався тій роботі. Через те я, між іншим, і ставсь перейнятий духом народної пісні, вона мене споріднила з людом» [1].

А в іншому листі, підсумовуючи свої думки і поради, композитор зазначає: «... вчіться на сірій свитині, на грубій сорочині, на дьогтяних чоботях; там бо душа Божа сидить» [2].

Листування з Філаретом Колессою — це захоплююча педагогічна поема, де проявляються тверді й стійкі принципи Лисенка — демократа і патріота, людини з широким і здоровим світосприйманням, цілеспрямованими думками і прагненнями.

Микола Віталійович дбайливо й старанно виховував молоде покоління композиторів Західної України. Він був переконаний, що шлях народності — єдино вірний для становлення музичного мистецтва. Аналізуючи з цього погляду невдачі деяких галицьких музикантів, Лисенко прийшов до висновку: «Якби... Ви і усі Ваші — різних професій патріоти — творили на підставі спочатку чисто народної музи, а далі, пройнявшись наскрізь народною мелодією і штучно творячи,— то б сього було досить. Це підстава єдино непорушна, єдино правдива і оригінальна перед лицем цілого світу. Од вас, молодих, тільки й сподіватись, що ви повернетесь до народного живця, котрий у вас, в Галичині, цілком занедбано. Тим і талантів і здібностів у вас не виявляється, що люде ніби й інтелігентні, а поночі ходять десятки років, шукаючи ідеалів псевдочоловічих, псевдонародних» [3].

Суто професіональні відносини склалися у Лисенка з Петром Сокальським. В листах Сокальського до Миколи Віталійовича почувається щира повага до талановитого композитора, відомого за межами України і Росії. Взаємини обох музикантів спочатку виникли на грунті постановки «Різдвяної

---

[1] *Лисенко М.* Листи. С. 275.
[2] Там же. С. 227.
[3] Там же.

ночі» М. Лисенка в Одесі, коли П. Сокальський опублікував у газеті «Одесский листок» обширну і серйозну рецензію з докладним розглядом і драматургії, і музики, і виконавської сторони. Цікавою рисою рецензії стало те, що П. Сокальський намагався розглядати оперу Лисенка у зв'язку з усім розвитком сучасного йому мистецтва, вважаючи цей твір значним явищем у галузі «руської опери» і в достатній мірі показовим як щодо його достоїнств, так і щодо недоліків. До цих останніх П. Сокальський відносив, зокрема, відмовлення Лисенка і Старицького від фантастичного елементу, «...який так поетично перемішаний у Гоголя з комічною реальністю». Внаслідок цього,— писав він,— в опері «...сюжет депоетизований, охолоджений, висушений, знебарвлений, зведений на прозаїчний грунт» [4].

Поряд з цим П. Сокальський віддавав належне народності і реалізмові опери, особливо майстерно розробленим масовим сценам IV акту: «Це — справжня жива картина народних малоруських веселощів, сповнена реальної правди, і п. Лисенко виступає тут у всеозброєнні свого таланту і як знавець малоруської музики, істинний майстер. Такої музичної жанрової картини не міг би написати жоден із сучасних російських композиторів, бо для неї мало бути музикантом, треба й глибоко перейнятися складом української музики».

В цій же рецензії П. Сокальський висловлював ряд думок щодо оперної драматургії взагалі і вважав, що Лисенкові в «Різдвяній ночі» дещо бракує «широких штрихів.., сценічної стислості і рельєфу», бо він «...розраховує більше на філігранну обробку окремих моментів, на калейдоскопічне письмо, яке при виконанні на сцені губиться майже безслідно». Інакше кажучи, Сокальський виступав тут як поборник музичної драматургії, що базується на заокруглених вокальних формах, і не помітив прагнення Лисенка до наскрізного, безперервного розвитку.

Лисенко написав Сокальському листа, сповненого душевного тепла і подяки за товариську підтримку. «И как не признаться, как не благодарить Вас в лице ученого музыканта, выступившего впервые с такою обстоятельною серьезною критикою на сиротствующее произведение украинской музы? Кто работает на этой ниве заброшенной, отринутой и своим интеллектом и властью запрещенной, тому приходится свыкнуться с мыслью, что критики не услышишь. Так оно до сих

[4] «Одесский листок», 1884. № 258. Цит. за вид.: *Каришева Т.* П. П. Сокальський. Нарис про життя і творчість. К., 1959. С. 226.

пор и было. Тем радостней и отрадней для меня факт появления Вашей объективной и всесторонней критики» [5].

Далі Лисенко полемізує з Сокальським щодо оперної драматургії, захищаючи принцип наскрізного розвитку. «Вижу,— говорив він,— что Вы вполне не разделяете этого направления. Но, с другой стороны, и я не в состоянии постигнуть, как можно изображать в звуках естественные ходы событий в музыкальной драме или комедии и держать их постоянно на высоте пафоса чувства, которым только и обусловливается значение и уместность крупных музыкальных форм: ария, каватина и пр.» [6].

Лист цей свідчить про свідомі, викристалізовані погляди Лисенка на оперне мистецтво, про певний творчий метод композитора.

Взаємини М. Лисенка з П. Сокальським дедалі міцнішали, глибшали, переходили в дружбу. Композитори обмінювалися творами, радилися з приводу нових. Лисенко щиро прагнув допомогти Сокальському в справі його опери «Облога Дубна» в Києві, та не зміг перебороти косності дирекції Київського оперного театру.

Перший лист до Коцюбинського датований 1901 роком. Відтоді відносини між композитором і письменником тривали до 1910 року. Їх об'єднували інтереси розвитку української культури та мистецтва: підготовка відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві і ряд заходів, зв'язаних з цим, організація концертних виступів Лисенка в Чернігові, обмін думками з приводу новинок літератури й музики тощо.

Велику роль відіграв Лисенко у формуванні ідейно-естетичних поглядів українських композиторів К. Стеценка та М. Леонтовича. Задушевні розмови митців, погляди й поради Лисенка справили значний вплив на Стеценка. За його власним свідченням, завдяки Лисенкові він переконався у потребі присвятити себе справі розвитку українського музичного мистецтва і відчув у собі сили для цього. У композиторській діяльності Стеценко наслідував Лисенка: звертався до тих самих видів та жанрів музичної творчості (опера, хор, обробка народної пісні, романс), а також до національно-визначальних стильових прийомів. Глибоку шану й любов до вчителя Стеценко втілив у привітальній кантаті, написаній до 35-річного ювілею Миколи Віталійовича. Лисенко також високо цінив здібності Стеценка і навіть, як передавали су-

[5] *Лисенко М.* Листи. С. 148.
[6] Там же. С. 149.

часники, говорив про нього: «Ось хто мене замінить після моєї смерті...» [7].

М. Леонтович у роки вчительювання по селах прислухався до гуртового співу, збирав народні пісні, гармонізував їх і робив хорові розкладки. Закінчивши свій «Другий збірник пісень з Поділля», він вирішив послати його до Лисенка як найбільш авторитетного знавця цієї справи. Разом із цим Леонтович послав Миколі Віталійовичу великого листа, в якому розповідав про свою любов до народної пісні, просив порадити йому і сказати, чи на вірному він стоїть шляху, добиваючись самостійності кожного голосу в хорі, на зразок того, як співає гуртом народ. У березні 1902 року надійшла відповідь, про яку Леонтович із захопленням писав своїй нареченій: «Минулого літа я М. Лисенкові, відомому українському музикантові і композиторові, послав записані і гармонізовані мною подільські пісні. Тепер я одержав від нього відзив про них, писаний по-українськи. Лисенко пише мені: «Пригадуючи собі вашу збірку пісень, я був дуже зрадуваний, знайшовши в ній самостійні ходи, рух голосів, а не підкладання інтервалів задля гармонійної площі».

Леонтович розумів, що це висока оцінка. Але найбільшою радістю стало те, що Лисенко помітив, до чого прагнув початкуючий композитор у своїх обробках, і похвалив його нові принципи хорового голосоведення.

«Я не раз спостерігав в інших композиторів,— писав далі Леонтович,— як в обробках голоси хору були якимсь штучним придатком до мелодії. Вони, ніби мертві паперові квіти, приліплені до живої пахучої троянди, псували цілий букет. Живі пелюстки випирались і різали око своєю невідповідністю. От чому мені завжди хотілося, щоб у своїх піснях був живий букет, щоб там помічався «рух», який так до речі зауважив Лисенко...» [8].

Микола Віталійович не обмежив свою увагу до Леонтовича тільки відповіддю на його лист: коли Леонтовичу не щастило з виданням названої збірки, Лисенко неодноразово звертався до видавця, поки, нарешті, завдяки його рекомендації збірку надрукували. На титульній сторінці Леонтович написав: «Посвята Миколі Віталійовичу Лисенку».

У 1900 році Лисенка спіткало велике горе: несподівано померла його дружина — Ольга Антонівна Липська, залишивши п'ятеро дітей. Це був справжній, відданий друг, жінка, що розуміла його й допомагала, як уміла, в складній і

[7] *Козицький П.* Кирило Стеценко //Музика, 1923. № 3—5. С. 10.
[8] Цит. за вид.: *Дяченко В.* М. Д. Леонтович. К., 1950. С. 93.

важливій справі служіння Вітчизні. «Что это за общительный человек была она,— писав Лисенко згодом,— и мою идею служения родине она всей душой восприняла и помогала мне, как никто» [9].

Всі, хто був знайомий з родиною Лисенків, відзначали винятково дружню і щиру атмосферу, яка панувала там. «Ні в одному подружжі, ні раніше, ні пізніше, я не бачила таких глибоко щирих, повних взаємного довір'я і пошани стосунків між чоловіком та дружиною»,— згадує Софія Тобілевич у своїх мемуарах. Говорячи далі про Ольгу Антонівну як про зразкову матір і вихователькy дітей, Софія Тобілевич підкреслює громадську роль дружини композитора: «І не тільки вдома Ольга Антонівна була вірною помічницею Миколи Віталійовича, а й у різних справах громадського значення, які організовував Лисенко... Ольга Антонівна мала великий вплив і на творчу діяльність композитора» [10].

...Та життя йшло вперед. Напружена творча робота, батьківські й громадські обов'язки поступово гоїли душевну рану Миколи Віталійовича. У 1903 році прогресивні культурні діячі України почали готуватись до відкриття в Полтаві пам'ятника зачинателеві нової української літератури, автору «Енеїди» та «Наталки Полтавки» — Іванові Котляревському. Ця подія набула особливого значення ще й тому, що то був перший пам'ятник українському письменникові в Росії.

Царський уряд довгий час не видавав дозволу на спорудження пам'ятника, а, коли дозвіл був нарешті виданий, царські чиновники робили все можливе, щоб затягти справу. Так, коли оголосили про збір коштів на будівництво, уряд дозволив провадити цей збір в межах однієї лише Полтавської губернії [11].

Спочатку пам'ятник передбачалося відкрити 1898 року — в соту річницю з дня виходу в світ першого видання «Енеїди», але у зв'язку з тим, що важко було зібрати необхідні кошти, відкриття затягнулося аж до 1903 року. Микола Віталійович зразу ж зацікавився цим і взяв найактивнішу

[9] *Лисенко М.* Листи. С. 414.
[10] *Тобілевич Софія.* Мої стежки та зустрічі. С. 31.
[11] Видатний український артист П. К. Саксаганський у своїх спогадах наводить з цього приводу цікавий факт, що характеризує ставлення до спорудження пам'ятника Котляревському українських капіталістів. Перебуваючи в Полтаві, Саксаганський разом з братом Іваном Тобілевичем (Карпенко-Карий) дали виставу і внесли на пам'ятник 332 крб. Саксаганський після цього звернувся до мільйонера Терещенка з проханням підтримати народну справу. Терещенко вислав усього 300 крб. Карпенко-Карий відбив цей епізод у п'єсі «Хазяїн».

участь. Очевидно, ще у 1895 році він написав кантату, присвячену видатному українському поетові, бо в листі до свого полтавського приятеля Г. І. Маркевича від 22 грудня того року композитор згадував цей твір.

У листі до того ж Маркевича від 4 березня 1898 року Лисенко писав: «Та у нас у Києві так і дивляться, що одвоювання проекта пам'ятника належиться в Думі цілком Вам. Коли б не Ви виступили з гарячою промовою і не боронили б обчеського бажання усієї свідомої України, то б паничі полтавські, та подла, чужа нам інтелігенція, з головою на чолі одсунули б ідею постановки пам'ятника Котляревському...» [12].

Лисенко взяв найдіяльнішу участь у ювілейному вечорі пам'яті письменника. Вечір улаштувало літературно-артистичне товариство у Києві 25 грудня 1898 року. Тут прочитали ряд рефератів про творчість Котляревського, декламували вірші, присвячені поетові, солісти й хор виконали кантату «На вічну пам'ять Котляревському» на слова Т. Шевченка. Учасники вечора одержали ряд привітальних телеграм з різних місць Східної України, Галичини та Росії, що свідчило про широкий резонанс цього культурно-громадського заходу.

На кінець серпня 1903 року було призначено відкриття пам'ятника в Полтаві. Лисенко в листах до Маркевича цікавився найдрібнішими деталями передбачуваного свята. Вже напередодні відкриття Микола Віталійович вів жваве листування з Маркевичем, радився з ним щодо програми урочистого концерту, складу виконавців тощо.

Настав день 30 серпня. З Києва до Полтави разом з численними делегаціями виїхали великий хор, солісти і симфонічний оркестр на чолі з М. В. Лисенком.

У перший день торжеств відкрили знак на могилі І. Котляревського, а також пам'ятник у місті на бульварі ім. І. Котляревського. Увечері відбулось урочисте засідання міської думи, на якому з промовами й доповідями виступив ряд видатних діячів культури і мистецтва.

31 серпня відбувся великий літературно-музичний концерт. Хор, солісти та оркестр виконали кантату «На вічну пам'ять Котляревському», хор «Гей, не дивуйте» з III дії «Тараса Бульби» і кілька вокальних номерів з «Наталки Полтавки». Диригував автор М. В. Лисенко. Того ж дня ввечері у міському театрі йшла «Наталка Полтавка» за участю кращих українських артистів — М. Л. Кропивницького (Виборний), І. К. Карпенка-Карого (Возний), М. К. Садовського

[12] *Лисенко М.* Листи. С. 288.

(Микола), С. В. Тобілевич (Терпилиха), Л. П. Ліницької (Наталка), а також А. А. Жуліна, який виконував роль Петра.

З музичних номерів сильне враження справила кантата М. Лисенка. Як уже зазначалося, її було написано десь близько 1895 року, а вперше виконано у 1898 році в Києві.

Початок твору має форму діалога двох солістів — баритона й тенора. Характер його елегійний, трохи споглядальний, з легким відтінком смутку. Поет тужить за соловейком — Котляревським, якого втратила Україна. Сумні настрої посилюються, музика набуває розповідального характеру. До солістів приєднується хор:

Засне долина. На калині
І соловейко задріма.
Повіє вітер по долині —
Пішла дібровою луна;
Луна гуляє — божа мова...

Даний епізод світло забарвлений, сповнений любові до рідного краю. На словах «Луна гуляє...» композитор майстерно відтворив ефект луни. Один і той же мотив переходить від тенорів до сопрано і, як відгомін широкої пісні, лине над ланами (58).

Барвисту картину сільського ранку автор домалював акварельним звучанням жіночих голосів. Проте народ лишився без співця, і соліст знову виконує сумну мелодію «Сонце гріє, вітер віє...». Основний настрій цієї музики композитор добре підкреслив ладовими особливостями, використавши еле-

менти мажоро-мінору, властивого українським народним пісням. Цікаво відзначити, що в теоретичних працях Лисенко ніде не говорив про цей лад, а практичній діяльності, як бачимо, користувався ним.

Різко контрастує з попереднім звучанням другий епізод кантати — мішаний хор-слава народному поетові Котляревському і його безсмертній музі. Урочистий настрій відтворено пунктирним ритмом, сполученням розміреного руху мелодії з широкими інтервальними ходами. Незважаючи на акордово-гармонічний виклад, автор прагне до індивідуалізації голосових ліній.

Такий характер музики гарно підкреслюється повільним темпом, широким розмахом мелодичних фраз, епіко-героїчним колоритом звучання. Композитор співає славу не одному Котляревському, а й усій українській культурі, яка боролася за визволення народу, за його краще майбутнє. Фінал кантати — це вже справжній гімн. Музика стала піднесеною, шляхетно-урочистою. Лисенко широко використав «гімнічні» інтонації, а також поспівки й характер народних прославних пісень (59).

За формою «На вічну пам'ять Котляревському» належить до типу вокально-симфонічної поеми, яку Лисенко встановив в українській музичній літературі своєю кантатою «Б'ють пороги». Щоправда, вона цільніша за формою і динамічніша за розвитком музичних думок. Але, незважаючи на це, «На

59 Andante maestoso

вічну пам'ять Котляревському» належить до кращих творів цього жанру в усій українській дожовтневій музичній літературі. Вірою в життєдайну силу прогресивних ідей, революційним пафосом вона передує появі такого визначного твору Лисенка, як «Вічний революціонер».

Популярність Лисенка як видатного художника, диригента й піаніста, активного громадського діяча зростала з року в рік. Це, зокрема, проявлялося у тій великій увазі, якою оточувала громадськість України свого митця. Ще в 1893 році вона відзначила 25-річний ювілей творчої та музично-громадської діяльності Миколи Віталійовича. На його ім'я надійшло багато привітань з різних місць України, преса надрукувала ряд статей про творчість ювіляра. Багато українських культурно-громадських організацій обрали Лисенка почесним членом. Та найграндіознішим виявилося відзначення в 1903 році 35-річчя його діяльності, що перетворилося на свято національної культури і за масштабами не мало собі рівних на Україні.

Спочатку цю дату відзначила Галичина. «Союз Боянів» організував комітет, який керував святом. 22 листопада Лисенко разом з С. Єфремовим і Є. Чикаленком [13], які його супроводжували, переїхав кордон у Підволочиську. Тут його

[13] С. Єфремов — відомий учений-філолог, згодом віце-президент Всеукраїнської Академії Наук; Є. Чикаленко — землевласник, громадський діяч, автор популярних книжок для народу. (Див.: *Ростислав Пилипчук.* Невідомі спогади Сергія Єфремова про Миколу Лисенка. *Сергій Єфремов.* З Лисенком до Галичини. З споминів і нотаток//Дзвін. Львів, 1991. № 7. С. 147—151).

привітали місцеві жителі та представники Тернопільщини. Коли Микола Віталійович прибув до самого міста, його чекали сотні людей. До Львова композитор потрапив лише ввечері. Звістка про це швидко рознеслася по місту. Урочисте засідання й концерт відбулися 24 листопада у залі філармонії. В концерті взяли участь хори восьми «Боянів», а з ними — 50 військових музикантів. Виконувалися обробки народних пісень і власні твори композитора. Сам він виступив як піаніст. Увечері 25 листопада в Народному домі показали дитячу оперу «Коза-Дереза» у виконанні дівчаток — учениць школи ім. Шевченка. Із Львова Лисенко 26 листопада вирушив на Чернівці, а по дорозі завітав у Станіслав і Коломию. Скрізь народ висловлював йому любов і шану. При цьому митець упевнився, що не тільки освічені люди, а й тисячі простих селян знають і люблять його твори.

Через місяць по тому в Києві, 19 грудня, силами трупи Саксаганського й Садовського виставили оперету «Чорноморці». Ювілярові піднесли срібний вінок. 20 грудня Лисенка вшановували в літературно-артистичному товаристві. Михайло Коцюбинський надіслав композиторові привітання такого змісту:

«Високошановний Миколо Віталійовичу!

Загальні збори Чернігівського «Музыкально-драматического кружка» несуть Вам сьогодні й свою лепту признания й подяки.

Тридцять п'ять літ Ви наділяли всіх багатством своєї душі і склали в серцях наших цілі скарби, з якими ми тепер, вдячні й багаті, приходимо на Ваше свято.

З піснею своєю Ви водили нас, куди самі схотіли. Ви розкривали серце наше для добра, сповняли коханням, робили вищим на красу, гордим колишнім, міцним надією. Ви строїли струни серця нашого на високий лад і тепер чуєте всенародний акорд, що звучить на Україні. То для Вас.

Хай же ще довго бринить душа Ваша згідно з народною, хай ще довго живе і по смерті не вмре наш славетний Боян — Микола Лисенко!»

Група петербурзьких студентів надіслала Лисенкові адресу, в якій писала: «Перед усім світом прославив і возвеличив ти славні діла предків наших, могутній дух їх лицарський, безкраю любов до світла і правди, високі поривання до кращих ідеалів людства...

...Голосно клич борців до завзятої боротьби, буди всіх могутніми словами, додавай духу, зміцнюй наше серце... і ті..., що сили свої понесуть в боротьбу з неволею, визиском, гнітом, що розум свій весь повернуть на працю для щастя загального й правди — тебе не забудуть і славу твою рознесуть на весь світ...

...Любі твої переспіви звернули наші очі у глиб народної душі, побачили й ми всю безодню й глибочінь її, всю широкість і міць поривань і чуття...» [14].

«...Не було в Тебе іншої користі,— писали друзі з Полтави,— як уславити свій народ, не знав Ти іншої слави, як показати всьому світові, що доброго зробив він на музичному полі й що зміг би зробити, якби світ науки освітив його темноту».

Їм вторили члени Чорноморської громади: «Свої чуття, свою освіту і талан Ти віддав праці на користь української пісні, української музики... і пісні залунали й у бідній хаті робітника, селянина, і в багатих панських палацах, усюди пробуджуючи приспані почуття, любов до рідного краю, всюди кличучи до праці, до бою — «за волю народу, за його права».

Численні учні композитора, яким пощастило вчитися у нього, працювати під його керівництвом, надіслали Миколі Віталійовичу великого вітального листа: «Ви були нам не тільки вчителем, Ви були нам наставником, батьком. Ваша педагогічна діяльність дала нам не саме знання музики: вона натхнула нам щире розуміння великих завдань штуки. І ми, сучасні представники великої школи Ваших учнів, розсипаних по всій Росії, вітаємо Вас, славний маестро, яко гуманного й високодосвідченого педагога, що вкладає в своє педагогічне діло всю силу своєї артистичної душі. Вітаємо Вас яко глибоко інтелігентного артиста, вітаємо Вас яко славного композитора. Ви виявили перед світом музику українського народу, музику — скаргу його душі. Український народ записав у Ваших творах увесь жаль, всю тугу свого життя. Ваша музика кличе до правди, і штука учула її. Вітаємо ж Вас, високоповажний маестро й наставнику наш! Розкидані в різні краї хвилями життя, ми заховаємо назавжди в серці Ваш ясний образ, образ артиста-творця, ми понесемо в світ ті великі принципи гуманності, розуміння завдань мистецтва і поваги до всіх представників його, яким керувалися Ви у Вашому житті».

Зворушливого, сповненого поетичного подиху привітання надіслав Лисенкові автор першої української опери на шевченківський сюжет «Катерини» миколаївський композитор М. М. Аркас. Він писав:

---

[14] Цитати з привітальних адрес узято з Музею М. В. Лисенка і Музею М. Коцюбинського в м. Чернігові.

«Високоповажний і шановний Добродію Миколо Віталійовичу!

Дуже жалкую, що декотрі надто поважні обставини не дають мені можливості наочно вітати Вас із славетним і радісним днем Вашого ювілею, славетним задля усієї України, що спородила такого сина, котрий своєю невсипущою працею, своїм могутнім талантом з'явив світові її чудові мелодії, котрий своєю власною рукою, з глибоких суден музичної скарбниці народної повно і щедро здобував і сіяв поміж тим же народом його ж таки музику і тим на віки віків вирвав її з пазурів немилосердного часу, з безодні забуття.

Слава Тобі, наш єдиний славетний Кобзарю! Слава Тобі, творче чудових мелодій музичних і творче опери рідної, співаче незабутнього Тараса!

Слава Тобі, великий учителю! Слава Тобі, щирий сине України і невсипущий її робітниче! Слава Тобі вовіки! Щоб з-під могутньої руки Твоєї невстанне лилася чудова, чарівна мелодія рідная, збуджувала б і підтримувала робітників нашої безталанної неньки-України на нову чесну працю. Щоб відгуки Твоєї могутньої ліри на безмірне врем'я лунали по всій Україні: від високих Карпатів Галицьких, зелених долин Буковинських, від темних гаїв Чернігівських, де сосни шумлять і верба зеленіє, до славних степів Запорозьких, де Чорне море рокоче й висока могила де мріє...» [15].

Всі ознаки поваги сповнювали Миколу Віталійовича радісним хвилюванням, але найдорожчим для композитора були вітання простого люду. Селяни-бориспільці говорили:

«Ви взяли від нас нашу рідну пісню і зодягли її в нові чудові образи і мрії; пісня та верталася знову до нас... і, голосно лунаючи, возвіщала нам, що вже починають кращі з освічених людей єднатися з забутим і занедбаним селянським людом... Пісня Ваша заставляє нас плакати, тужити, веселитися, почувати серцем радість і горе, зворушує в наших душах найкращі почування, викликає братерське кохання».

Селяни с. Романівки дякували Лисенкові:

«Дякуємо Вам від щирого серця за вашу працю невпинну, за те, що нас, простих людей, не цураєтесь, мови нашої рідної, безталанної, не забуваєте, що нашу пісню-тугу про наші кривди та недоліки Ви на папері списали та на всесвітній суд виставили. Дай же Вам боже ще довго і щасливо прожити. Слава Вам, наш соловейку, слава!»

[15] Лист від 18 грудня 1903 року. Оригінал зберігається у Музеї М. В. Лисенка.

Ранком 21 грудня в Київському міському театрі відбувся концерт з творів Лисенка, а ввечері виставили оперу «Різдвяна ніч».

Святкування ювілею поширилось по всій Україні і навіть перейшло за її межі. У Києві, Львові, Ставрополі в грудні відбулися хорові «русько-малоруські концерти», в яких з великим успіхом виконувалися твори Лисенка і народні пісні в його обробці. В Петербурзі на честь Миколи Віталійовича влаштували концерт, на якому були присутні видатні діячі російської музичної культури — композитори М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, Ц. Кюї, А. Лядов та інші. Великий концерт був улаштований також у Баку.

Крім того, друзі Лисенка організували збір коштів. Частину зібраних грошей виділили на видання творів композитора, а частину — на купівлю дачі для нього. Але Микола Віталійович вжив подаровані йому кошти на організацію музично-драматичної школи.

Дедалі частіше замислювався композитор над необхідністю відкрити власну музичну школу, яка систематично поповнювала б національну культуру кадрами кваліфікованих музикантів. До того ж закривалася школа С. М. Блюменфельда, і потреба в новому музичному навчальному закладі ставала ще гострішою. В листі до чернігівської діячки і своєї доброї знайомої О. Л. Самойлович Микола Віталійович писав: «Вчера покончили все экзамены в бывшей музыкальной школе Блюменфельда... поміркували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С. М. Блюменфельда більше нема. Якщо Міністерство внутренних дел, куда я слал прошение через Драгоманова, разрешит мне, то будет нова музична школа Лисенка» [16].

Нарешті, з осені 1904 року, в будинку № 15 по Великій Підвальній вулиці Музично-драматична школа М. В. Лисенка почала функціонувати. Сам композитор при школі не мешкав, а жив з 1894 по 1912 рр. в будинку № 95 по вул. Маріїнсько-Благовіщенській (нині вул. Саксаганського), де тепер Музей М. В. Лисенка.

У статуті школи, затвердженому російським міністерством внутрішніх справ [17], говорилося, що вона має на меті дати своїм вихованцям закінчену музичну й драматичну освіту, тобто основним завданням нового закладу вважалася підготовка кваліфікованих акторів та музикантів. Програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторій.

[16] *Лисенко М.* Листи. С. 291.

[17] Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т. XXVII. Кн. VIII. Львів, 1904. С. 92.

Усі предмети поділялися на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, різних оркестрових інструментах (включаючи арфу, тромбон, корнет-а-пістон і ударні), сольний спів, теорія музики й творчості, диригування оркестрове й хорове, сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважалися музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, енциклопедія [18], інструментовка), хоровий спів, оркестрова гра, камерний ансамбль, оперні класи, міміка, фехтування, танці, грим та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, історія драми, історія культури і літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання мали особи всіх станів, чоловіки й жінки, які складали вступні іспити. Лише для вступу в «підпершу» (підготовчу) групу музичного відділу потрібно було мати тільки гарний музичний слух, пам'ять і добрий стан здоров'я. Особи, що вступали до драматичного відділу, мусили мати ще й відповідну сценічну зовнішність.

Музичний відділ школи складався з чотирьох класів: два перших становили нижчий відділ (п'ятирічний курс), а два других — вищий (чотирирічний курс навчання). Драматичний відділ передбачав три класи. Перші два становили нижчий відділ (трирічний курс), третій — вищий відділ з однорічним курсом навчання. До класів фортепіано й скрипки вступали особи не молодші 9 років, до класу віолончелі — 11, контрабаса — 14, духових (крім флейти і тромбона) — 16, арфи — 12, до класів співу, драми та декламації — дівчата від 16 років, юнаки — від 17 років. Учбовий рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня. Вступні іспити провадилися наприкінці серпня.

Лисенко старанно підібрав педагогічний персонал. У школі викладав відомий теоретик Г. Любомирський, клас скрипки вела О. Вонсовська (Буцька), клас сольного й оперного співу — професори Зотова, О. Муравйова та О. Мишуга; згодом було створено клас бандури. На драматичному відділі викладала Марія Старицька — дочка М. П. Старицького. Вже після Жовтня, коли школу реорганізували у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка, викладачем хорової справи на диригентському факультеті працював М. Леонтович.

[18] «Енциклопедією» в дореволюційних російських консерваторіях називалася дисципліна, що давала знання з контрапункту, музичних форм, знайомила з музичними інструментами. Викладалася на виконавських факультетах.

Основним педагогом з фортепіано був Микола Віталійович. У період 1905—1907 рр. його клас налічував 19 учнів молодшого курсу, 2 — середнього і 7 — старшого. На кожного Лисенко заводив своєрідний «особистий листок», де заготовував репертуар на зиму й літо, п'єси для іспиту, твори по класу ансамблю. Ці нотатки демонструють прекрасну обізнаність композитора з найрізноманітнішою фортепіанною літературою — як педагогічною, так і художньою. Російську музику представляли і монументальні твори (концерти Чайковського та Рубінштейна), і різні композиції інших жанрів («Пори року», «Тема з варіаціями» ор. 19, № 6, ноктюрни, вальси, «Романс» Чайковського, «Тарантелла» Глінки, «Арагонська хота» й «Жайворонок» Глінки в транскрипції Балакірєва, «Ноктюрн», «Колискова» й «Гондольєра» Балакірєва, прелюдії та вальси Лядова, різні п'єси Рубінштейна, Кюї та Бородіна).

Поряд з традиційними в будь-якій фортепіанній школі сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена, віртуозними п'єсами Шумана й Мендельсона Лисенко часто задавав і рідко виконувані, наприклад, Варіації Es-dur на тему фіналу «Героїчної» симфонії Бетховена, партити Баха, Andante et Variations B-dur Шуберта, «Крейслеріана» Шумана та інші.

Особливе місце займала творчість Шопена; його великі й дрібні композиції були в репертуарі майже всіх учнів, особливо середніх і старших курсів. Микола Віталійович домагався бездоганної інтерпретації творів польського композитора, а малопідготовленим чи слабообдарованим учням не давав їх. Проте Лисенко ще не зовсім звільнився від застарілого репертуару і не міг відмовитися від п'єс невисокої художньої вартості таких авторів, як Ф. Кулау, К. Гурліт, А. Краузе, Б. Вольф, Т. Куллак, А. Лешгорн та інших, хоч їх було порівняно небагато.

Школа скоро стала популярною, і її плідна діяльність почала відчуватися вже через три-чотири роки роботи. У 1908 році в листі до І. П. Андріанопольської Лисенко писав: «Школа моя музикально-драматична, дякуючи Богові, зростає з року в рік. У цьому році щось назчитують до 230 учнів. Професорам моїм добре дуже живеться: добрі гроші заробляють. Учні теж, як видно, задоволені режимом роботи і наукою, яку їм тут дають... школа моя має добрий попит у широкої публіки міської і позаміської, провінціальної. Багато питають, приїздять, цікавляться, поступають. Особливо класи співу у 3-х професорів, Зотової, Муравйової і у п. Мишуги, мають дуже добрий і голосний попит. Вечори публічні одвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно, так

само й драма російська і українська, чи то в декламаціях на публічних вечорах, чи на виставах у театрі завжди одвідуються людно, а оперні вистави (бо з цього року завівся у мене в школі оперний клас) в оперному театрі, бува, і співці, і музиканти сторонні теж сходяться слухати. Овації такі бувають, що куди! Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах Тифліса, Москви, Харкова...» [19].

Коли до цього додати імена композиторів Л. Ревуцького, К. Стеценка, артистів О. Ватулі, Б. Романицького, скрипаля М. Полякіна, фольклориста В. Верховинця, співака М. Микиші, теоретика А. Буцького, хорового диригента О. Кошиця (згодом викладача школи) і ряду інших вихованців школи, то величезне значення цього музично-драматичного закладу стане незаперечним.

Композитор працював у своїй школі до останніх днів життя. Після його смерті вона перебувала в тому ж будинку до 1918 року — до реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка.

Внаслідок багаторічної педагогічної праці Лисенко виробив оригінальну систему музичної освіти: максимальну увагу він звертав на музичний розвиток, а набуття технічних навиків підкоряв основній меті — вихованню свідомого й культурного, всебічно розвиненого музиканта.

Композитор зовсім відкидав закоснілі догми «ганонів» [20] і мертвих технічних вправ, що посідали вагоме місце в тогочасній фортепіанній педагогіці. Лисенко починав навчання зі співу популярних пісень. Їх свіжість і краса розвивали художній смак у дітей. Знайомі мелодії треба було вміти передати на роялі: спочатку — в регістрі, зручному для дитячого голосу, потім — у низькому, щоб міг проспівати педагог. Це знайомило дитину з властивостями інструмента і давало перші навички володіння ним.

Перші ж вивчені легкі п'єски (наприклад, «Kindersonate» Шумана) учень повинен був програти в різних тональностях. На жаль, цей цінний метод чомусь не знайшов наслідування в сучасній системі виховання піаніста, хоч набуте ще в дитинстві вміння вільно транспонувати дуже б стало в пригоді, особливо піаністові-концертмейстеру.

---

[19] *Лисенко М.* Листи. С. 412—413.

[20] Так у побуті називалася збірка популярних у свій час, але надто формальних вправ для фортепіано Ш. Л. Ганона, що мала гучну назву «Піаніст-віртуоз» і використовувалася численними (здебільшого приватними) викладачами фортепіанної гри. Педагогічна цінність цієї збірки незначна.

Щодо розвитку техніки, то Микола Віталійович практикував своєрідну систему змагань. Наприклад, гами учениці грали на двох і трьох роялях одночасно. Нудне заняття, якого діти завжди прагнуть уникнути, ставало цікавим і навіть приємним: кожен учень змушений був добре попрацювати, щоб не відстати від своїх товаришів і не зіпсувати ансамблю.

Ще працюючи в Інституті шляхетних дівчат, маючи вільний час або заміняючи когось із педагогів, Лисенко збирав учениць до класу, вчив їх грати з аркуша в чотири й вісім рук або сам сідав за інструмент і програвав твори, яких ученици не могли почути. Він часто розповідав про різні концерти й видатних музикантів, що йому довелося чути, й тут же демонстрував найцікавіші з його погляду твори. Часом запрошувалися й виконавці, що гастролювали тоді в Києві: Слівінський, Ондржічек, Зауер...

Лисенко викладав також елементарну теорію та історію музики (з власними ілюстраціями), навіть основи композиції. Улюбленим предметом вихованців вважалося сольфеджіо, особливо музичні диктанти, які завжди проходили вельми жваво. Микола Віталійович умів зробити так, щоб учні багато і з охотою працювали. Найбільшою нагородою вважалося, коли Лисенко скаже: «Добре» або «Не маю, що казати».

З наведених фактів видно, що Лисенкова система музичного виховання була розроблена досить детально і передбачала однаковий розвиток як теоретичної, так і практичної частин навчання. Теорія і сольфеджіо, основи композиції, слухання музики, з одного боку, сольна й ансамблева гра, читання з аркуша, транспонування і публічні виступи, з другого, — всім цим повинен був оволодіти молодий музикант.

Народна пісня і класична музика стали основою, на якій Лисенко провадив навчання. Він цілком свідомо поставив своїм завданням виховувати кадри національних музикантів-професіоналів. Для успішного розв'язання цього треба було не тільки виробити систему музично-теоретичного навчання, а й мати власний український репертуар — як педагогічний, так і концертний. На створення його композитор поклав багато зусиль і часу.

В галузі фортепіанної музики Микола Віталійович працював протягом усього життя і написав понад 40 п'єс, різних за формою, розміром, характером. Він створив кілька великих, розвинених композицій, як Соната a-moll, дві концертні Рапсодії, Героїчне скерцо, Українську сюїту у формі старовинних танців, Рондо B-dur; мініатюри програмного й напівпрограмного характеру («Мрія», «Баркарола», «Нок-

тюрн», «Образки минулого»), і салонно-віртуозні п'єси у вигляді танців — концертні вальси, полонези, мазурки, Гавот, Тарантелу тощо.

Характерні для Лисенка засоби музичної мови і риси піанізму, типові особливості його фортепіанної музики, зрозуміло, складалися поступово, але в розглядуваний період — кінець 90-х і початок 900-х років — уже визначились остаточно, що дає можливість розглядати цю ділянку творчої діяльності композитора в цілому.

Як і в усій творчості, у фортепіанній музиці Лисенко розробляв мотиви з народного музичного мистецтва. Ця тенденція ясно проступає в одному з ранніх опусів даного жанру — «Українській сюїті у формі старовинних танців на основі народних пісень» (ор. 2). Вона складається з шести п'єс:

№ 1. «Хлопче, молодче, який ти ледащо».
№ 2. «Помалу-малу, братику, грай».
№ 3. «Пішла мати на село».
№ 4. «Сонце низенько, вечір близенько».
№ 5. «Ой чия ти, дівчино, чия ти?»
№ 6. «Та казала мені Солоха».

Всі фольклорні теми опрацьовано з великою майстерністю. Використання форми старовинної сюїти не спричинилося до застосування будь-яких прийомів стилізації; на основі переосмислення усталеної, відкристалізованої схеми Лисенко створив якісно нову композицію — національно-своєрідну, яскраво-народну.

Відбираючи пісенні зразки, композитор знаходив у них певні стильові риси — ритмічні, мелодичні, фактурні. Так, наспівна плавна пісня «Хлопче, молодче...» стала тематичною основою для Прелюдії: її мелодичний рисунок автор оповив арпеджіо у спокійному безперервному русі. У жвавих, рухливих «Гречаниках» (№ 3) Лисенко грунтувався на характерній фігурці шістнадцяток у першому такті і, підкреслюючи її енергійність мордентом, подав «мартелятну» фактуру п'єси.

Характерний для сарабанди ритмічний рух у першому й другому тактах пісні «Сонце низенько» композитор поклав в основу ритмічної організації п'єси і в подальшому викладі вважав її провідною, домінуючою. Вказаний ритм надав спокійно-стриманій мелодії характеру повільного урочистого танцю (60).

В заключній частині — Скерцо — подрібнення сильної долі, синкопи й чітку танцювальну ритміку Лисенко посилив чергуванням staccato і legato, різними динамічними відтінками. В українській фортепіанній літературі не раз зустрі-

чалися обробки і варіації на народні теми, але вони рідко коли підносилися над рівнем салонного дилетантського музикування.

Завданням Лисенка стало професіоналізувати українську фортепіанну музику, вивести її з салонів на широку концертну естраду. Недарма під час своїх хорових подорожей Микола Віталійович подеколи виступав у концертах і як соліст-піаніст, виконавець і своїх власних творів, і п'єс інших композиторів. І коли у фактурі, техніці, побудові деяких фортепіанних опусів Лисенка (здебільшого невеликого розміру) і не знайдемо чогось вельми оригінального, то висока майстерність професіонала, добра звучність і піаністична зручність — все це дуже важливі якості даного розділу музичної спадщини композитора.

Лисенко послідовно розвивав на українському грунті різноманітні форми й жанри європейської фортепіанної музики, які складалися упродовж століть. Найбільше ж його приваблювали жанри, що структурними особливостями, музичною мовою, тематикою, системою образів були так чи інакше пов'язані з народно-національними джерелами. Передусім це *сюїта* з її контрастним чергуванням різнохарактерних танців; *скерцо* і *полонези* Лисенко трактував як епіко-героїчну розповідь про події народної історії; це, нарешті, *рапсодії* — образні і майже сюжетні інструментальні фантазії на народні теми. Зміст і емоційний склад фортепіанних творів М. Лисенка ніби підказаний авторові різноманітними проявами навколишнього життя — настільки вони рельєфні, впливові, виразні. Звертаючись до народнопісенних і танцювальних джерел, композитор умів відібрати найхарактерніші їх особливості, узагальнити і підкреслити типові засоби виразності українського фольклору.

Та скарби українського народного мистецтва в руках Лисенка засяяли новими барвами. Чимало його невеликих фортепіанних творів збагачували любителів музики і прикрашали програми концертів; притому вони є значно вищим ета-

пом, ніж аналогічні за жанром п'єси його попередників і сучасників. Фортепіанним композиціям Лисенка властивий високий художній рівень, змістовність, образність і справжній піаністичний професіоналізм.

Нерідко композитор застосовував прийоми, властиві народній виконавській практиці — вокальній чи інструментальній (підголоскова поліфонія, рух рівнобіжними терцями тощо), наслідував специфічні звукові й фактурні особливості інструментальної музики — гри на лірі, бандурі, цимбалах.

У рапсодіях Лисенка з народної практики випливає зіставлення контрастних розділів: перший — повільний, розповідний, у стилі й манері думного епосу, з уживанням специфічних поспівок, рецитацій, вільної метро-ритміки, мелізматики. Показовий щодо цього початок Другої фортепіанної рапсодії (61).

61
Moderato

Навіть там, де композитор звертається до ліричних пісень, він так видозмінює їх ладо-гармонічні, мелодичні, ритмічні властивості, що вони набувають епічного характеру. Таке явище спостерігається у Першій рапсодії, де для головної теми першого розділу використано ліричну пісню «Ой глибокий колодязю, золотії ключі», але завдяки підкресленню специфічних для епічного жанру рис (мінливість метро-ритміки, мелізми, арпеджований супровід тощо) вона скоріше нагадує думу, ніж ліричну пісню (62).

Другі розділи рапсодій Лисенко будував на чабарашках, коломийках, козачках — з швидким, жвавим темпом, жартівливою грацією, чіткою ритмікою (63).

62 Andante mesto espressivo

63 Allegro ma non troppo

Варто відзначити, що навіть у фортепіанній (безтекстовій) музиці Лисенко втілював один з своїх улюблених образів — образ кобзаря. Композитор-громадянин і патріот, якому були близькі волелюбні прагнення народу, виводив образ, що в національному мистецтві того часу тлумачився як збірний, узагальнений тип народного агітатора, що закликав людей до визвольної боротьби.

Більшість фортепіанних творів Лисенка вимагають від виконавців розвиненого піаністичного апарату. Найпоширеніші типи техніки — акордова й пальцьова; рідше зустрічається октавна й репетиційна. Проте труднощі такого типу ніколи не були для композитора самоціллю, а завжди підпорядковувалися змістові, яскраво вираженому у пластичній мелодиці, свіжих і логічних ладо-гармонічних сполученнях, чіткій ритміці.

Лисенко творчо сприйняв досягнення піанізму й на ґрунті національного мистецтва створив ряд оригінальних композицій, які піднесли українську музику на високий професіональний рівень, зробили її надбанням широких мас, вивели на концертну естраду. Багатство тем і образів, різноманітність розвитку, піаністичність — усе це свідчить про те, що фортепіанна творчість Лисенка є, безумовно, найвищим етапом розвитку даного жанру в усій українській дожовтневій музиці.

Важливий внесок у камерний вокальний репертуар зробив Лисенко своїми романсами та ансамблями на слова різ-

них авторів. Як і в численних творах на вірші з «Кобзаря», композитор подав тут багато цікавих образів, різноманітних виражальних засобів. Уже один перелік імен поетів, до яких звертався композитор, свідчить про широчінь інтересів та уподобань Лисенка. У вокальній спадщині Миколи Віталійовича є твори, написані на поезії, що виникли в різний історичний час, починаючи від епосу «Слова о полку Ігоревім» («Плач Ярославни»), класиків західноєвропейської літератури — В. Шекспіра («Пісні Офелії» [21] з трагедії «Гамлет»), А. Міцкевича («Моя милованка»), Г. Гейне і до сучасних українських поетів та письменників — Ів. Франка, Лесі Українки, М. Старицького, Я. Щоголіва, О. Олеся та інших.

Звісно, такий діапазон поетичних образів і літературних стилів не міг не викликати й відповідного багатства художніх засобів. Та при цьому Лисенко лишається самим собою, зберігає властивий йому творчий «почерк», не вдається до стилізації. Тому, можливо, вокальні твори на слова різних авторів мають багато спільного з циклом «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка»: передусім ця спільність проступає у посиленому інтересі композитора до віршів, сповнених високоетичних мотивів, де органічно поєднуються м'яка, задушевна лірика й лірика громадська, наснажена загальносуспільними ідеями.

Лисенко з особливою увагою і вимогливістю ставився до поетичної основи творів і, виходячи з їх змісту, добирав відповідні музичні засоби.

Домінуюча виразова роль у романсах Лисенка належить мелодії; супровід їй підпорядкований, підкреслює вокальну партію, поглиблює та доповнює її. Фортепіанні вступи накреслюють основне емоційно-інтонаційне зерно романсу, а постлюдії своєрідно узагальнюють увесь твір.

У романсах і вокальних ансамблях вражають гнучкі музичні форми. Подеколи не простий період з двох, дещо варійованих речень («Коли настав чудовий май», сл. Г. Гейне) або звичайна строфічна пісня («Милованка», сл. А. Міцкевича); часом — баладні побудови з вільним розгортанням музичних образів («В розкішній красі таємничій», сл. Г. Гейне) або драматичні монологи, де зміст поетичних образів зумовлює напружену вокальну декламацію («В грудях вогонь», сл. М. Старицького; «Безмежнє поле», сл. І. Франка).

Але в цілому у вокальній ліриці Лисенка переважають наскрізні побудови, іноді — з ледь наміченою тричастинністю

[21] Їх можна розглядати і як солоспіви, і як окремі сольні номери театральної музики.

й динамізованою репризою, інколи — двочастинно-варіаційні, аріозні тощо. Важливою особливістю є контрастне зіставлення протилежних емоційних станів: суму і світлої безжурної радості, схвильованості і спокою, ніжності і споглядальності. Не випадковим є і групування романсів у межах того чи іншого циклу (на слова Гейне, на слова Франка тощо), подане за принципом емоційного контрасту; очевидно, композитор мав на увазі виконання усіх творів підряд.

Структурна завершеність і рельєфність образів, певна «сюжетність» дають змогу говорити про романси як про мініатюрні повісті, драми, новели, балади тощо.

Важлива роль і фортепіанної партії. Вона здебільшого розвинена й самостійна, хоч ніде не затушковує вокальної. Дублювання (як, наприклад, у солоспіві «Я вірую в красу», сл. Дніпрової Чайки) зустрічаються рідко і застосовуються для підкреслення пластичності мелодії. У переважній більшості супровід підсилює настроєвість. Так, у відомому романсі «У мене був коханий, рідний край» (сл. Г. Гейне) інструментальна партія згущує дедалі зростаюче драматичне напруження у вигуках «Ні! То був сон!» за допомогою зміни фактури, регістрових барв і динамічних наростань.

Звуконаслідування або ж звукопис майже відсутні: окремі випадки спостерігаємо в таких творах, як «Човен» (сл. Є. Гребінки) і «Баркарола» (дует «Пливе човен, води повен», сл. народні), де композитор прагнув відтворити водний простір, спокійне погойдування річкових хвиль.

Інколи певні типи фактури викликають у пам'яті асоціації з відомими зразками світової фортепіанної і вокальної літератури. Так, вступ до дуету [22] «Пливе човен» має чимало спільного з «Баркаролою» Ф. Шуберта (64).

Така сама картина спостерігається в дуеті «Пряля», де остинатна секстольна фігура супроводу нагадує п'єсу Ф. Мендельсона «Прялка». Солоспів «Милованка» дещо схожий на романс «Бажання» Ф. Шопена. Мабуть, інтонаційна чи фактурна близькість наведених творів не є простим наслідуванням, а пояснюється усталеними традиціями світової музичної літератури, бажанням автора створити «українські» інтерпретації популярних творів. На користь такого припущення свідчить і наявність у дуеті «Пливе човен» підзаголовку «баркарола».

На перше місце серед вокальних композицій Лисенка щодо художньої виразності можна поставити дві групи романсів: шість на слова Ів. Франка і чотирнадцять на слова Г. Гей-

[22] Існує авторська редакція для мішаного хору.

не. Авторського визначення нема, але їх по праву можна назвати циклами. В них узагальнено найтиповіші риси романсової лірики Лисенка.

64

Ідейні і сюжетні мотиви творів на слова Франка — переважно світло-печальна лірика, сум нерозділеного кохання («Оце тая стежечка», «Розвійтеся з вітром») або лірика з соціальним відтінком («Не забудь юних днів»). Особливою цілісністю і глибиною настроїв, образною яскравістю відзначаються «Безмежнее поле» і «Місяцю-князю». Перший уже давно заслужив любов виконавців і слухачів. Поривчаста, гостро-емоційна музика чудово передає схвильований, бентежний характер вірша. Образ безкрайнього, оповитого «сніжним завоєм» степу відтіняє настрій самотності і глибокий душевний біль людини. Схвильована, патетична декламація голосу вдало доповнена розвиненою повнозвучною фортепіанною партією (65).

65

У романсі «Місяцю-князю» образ тихої світлої місячної ночі контрастує з переживаннями героя — його печаллю, тугою, викликаними людським горем. Зовні спокійна мелодія і прозорий супровід насправді сповнені сильних, хоч і стриманих, емоцій (66).

66

Вокальні твори на тексти Г. Гейне (в перекладах Лесі Українки та М. Славинського) становлять здебільшого поетичні картинки настрою, співзвучні різноманітним нюансам любовної лірики. Це і щастя кохання, свято весняного пробудження природи («Коли настав чудовий май»), і біль розлуки (дует «Коли розлучаються двоє»), і трагедія самотності («З мого тяжкого суму», «У мене був коханий, рідний край»). При всій різноманітності почуттів музично-виражальні засоби тут лаконічні, прості, емоційно виправдані; панівне місце посідає рельєфна, гнучка мелодія.

Типовий зразок Лисенкової громадської лірики становить солоспів «В грудях вогонь» на слова М. Старицького. Хоч композитор не дав йому ніякого жанрового визначення, його варто б назвати драматичним монологом, бо тут у вигляді вільно побудованого висловлення розкривається внутрішня суть героя, показується його ставлення до дійсності. «В гру-

дях вогонь» — це новий не тільки у вокальній творчості Лисенка, а й у всій дожовтневій українській музиці різновид, що посів проміжне місце між романсом та оперною арією.

Глибокопатріотичний вірш М. Старицького розкриває важливу для тогочасної передової літератури тему про роль і призначення митця в суспільстві, про його моральні й громадські обов'язки і покликання, про долю його творчості. Філософська значимість слів, психологічна глибина і поряд з тим мужня стриманість почуттів дістали повноцінне вираження у музиці драматичній, внутрішньо наснаженій. Гнучке слідування митця за поетичним текстом, відтворення його образних нюансів, вільне, часом імпровізаційне розгортання вокальної партії, гранична виразність наспівної декламації, поєднаної з типово оперовою драматичною патетикою — такі виражальні властивості цього видатного твору, довгий час невідомого широкій громадськості.

Романси Лисенка, що зросли на грунті української вокальної творчості і увібрали в себе типові риси світового досвіду, стали важливим кроком уперед у розвиткові національної камерної музики. Поєднання глибокої змістовності і художності виразових засобів забезпечили солоспівам усенародне визнання.

ГЛАВА IX

Діяльність М. Лисенка в період революції 1905—1907 рр. «Вічний революціонер» та інші хорові твори

В грудні 1905 року всю Україну охопив революційний рух. Страйкував Донбас, повстали залізничники Харкова, Люботина, Запоріжжя, Одеси, Києва, Конотопа. На допомогу їм приходили робітники сусідніх підприємств і селяни навколишніх сіл. Створені робітниками й селянами бойові дружини захоплювали великі залізничні вузли.

Це була загальна революційна хвиля, яка, тісно переплітаючись з національно-визвольним рухом, прокотилася по всій країні і зустріла гарячий відгук серед поневолених царизмом народів Грузії, Фінляндії, Прибалтики, Польщі та ін.

Спільні революційні дії трудящих різних національностей свідчили про повний крах політики поміщицько-жандармського уряду царської Росії, що завжди прагнув посіяти і розпалити національну ворожнечу між народами. Національно-визвольний рух на Україні міцнів і гартувався в запеклій боротьбі проти поневолювачів.

Лисенко не був зв'язаний з жодною революційною організацією. Він був людиною вельми популярною не лише на Україні, а й за її межами. Ряд нових архівних матеріалів свідчить про яскраво виражені революційно-демократичні погляди митця. Саме вони допомагали йому переборювати деякі суперечності й вагання у політичних поглядах.

Відомо, що прихильність і симпатії до революціонерів, борців за краще майбутнє народу були властиві родині Лисенків.

Коли у 1884 році під час святкування 50-річного ювілею Київського університету виникли студентські заворушення, жандармерія взяла під таємний нагляд понад 20 осіб, які, на її думку, мали вплив на молодь і спонукали студентів до виступів і протестів. У справі жандармського управління № 17 за 1884 рік, яка зберігається в Київському центральному архіві, серед інших документів є донос на Лисенка, в якому говориться, що «учитель музыки Николай Витальевич Лы-

сенко (композитор) агитировал среди студентов к беспорядкам» [1].

У лютому 1898 року, у зв'язку з I з'їздом РСДРП, жандармерія провела масові (до 200 чоловік) арешти серед революційної молоді Києва, зокрема студентів Київського університету. Група людей, що очолювала студентські організації, вирішила зібрати кошти для допомоги заарештованим. З цією метою влаштували концерт у приміщенні драматичного театру М. Соловцова. Для керівництва студентським хором запросили М. Лисенка. Такий виступ на користь ув'язнених, звичайно, був небезпечним для Лисенка, який уже давно перебував «на замітці» в поліції. Але це не зупинило композитора.

Цікаві спогади учасника студентського хору дають ясну картину і згаданого концерту, і всієї атмосфери, в якій доводилося працювати Лисенкові. «...М. М. Соловцов дав без грошей свій театр,— писав автор мемуарів,— ...за відповідального організатора згодився бути якийсь італійський тенор. В концерті брали участь артисти прогорілої в Умані оперної трупи (пам'ятаю там баритона Гладкого), оркестр балалаєчників уральського козачого полку і ми з Лисенком. Зважаючи на те, що в концерті так багато учасників, Микола Віталійович виготував тільки «Ой нема, нема», «Три криниченьки», ну і, звичайно, «Зозулю» [2]. А тут така штука: італійський тенор виявився зовсім не італійським, не мав права проживати в Києві і в день концерту повинен був виїжджати до Боярки, оркестр балалаєчників поза чергу попав у караул, з оперної трупи прийшло тільки двоє, а тут вже 700 карбованців у касі! Соловцова театр більше не дасть — виходить, нам з Лисенком концерт вивозити? І вивезли! Оточений нами коло фортепіано, Микола В(італійович), як завжди, чудово акомпанував, а нами диригував і головою, і язика нам показував, і ногами топав, і лаявся, і сміявся. Публіка була задоволена і без кінця аплодувала. А головне — студенти в тюрмі мали і хліб, і чисту білизну, і тютюн» [3]. А кількома роками пізніше, в 1901 році, Лисенко і сам організував концерт, збір з якого передав на користь 183-х київських студентів, відданих у солдати за політичні виступи.

[1] ЦДІА України. Фонд 4с/274. Справа № 203.

[2] Йдеться про знаменитий хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» — «коронний номер» студентського хору Київського університету.

[3] ІМФЕ АН України. Відділ рукописних фондів. Фонд М. О. Грінченка. Спомини старого хориста про хор студентів Київського університету 1892—1898 рр.

Діти й родичі Миколи Віталійовича брали участь у студентських демонстраціях 1902 року. У листі до старшої дочки — Катерини Миколаївни Масляникової — Лисенко описав ці події з властивим йому гумором, проте крізь цей гумор (певно, вжитий для цензури) відчувалося глибоке хвилювання і щире співчуття до демонстрантів: «Наші тобі вже описували рухи у Києві студентів і робочих. Гав ловили там між іншими Юра Старицький [4], якого заарештували,— він висидів щось більше тижня у тюрмі; Остап [5] теж там був, але утік завчасу і тільки одседів у гімназії щось годин зо три у карцері. Сподіваються, кажуть, знов таких рухів на 19-е лютого і, кажуть, більш грандіозних. Урядові теж готуються з стрільбою. Погано! Багато буде жертв» [6].

У день проголошення маніфесту 17 жовтня 1905 року молодь з родини Лисенків знов була серед демонстрантів біля університету й на Думській площі. Пізно вночі стурбований батько обходив знайомих, шукаючи дітей і хвилюючись за їх долю.

У спогадах сучасників та родичів Миколи Віталійовича є згадки про те, як композитор у 1905 році переховував у себе євреїв, рятуючи їх від озвірілих чорносотенців.

Зазнав переслідувань з боку царського уряду і молодший брат Лисенка — Андрій Віталійович. Історія його революційної діяльності, яка досі була невідома біографам Лисенка, проливає світло на ідейні погляди усієї родини. А. В. Лисенко двадцять років працював лікарем на станції Знам'янка, де завідував лікарнею залізничників Харківсько-Миколаївської залізниці. Як людину популярну його обрали представником зборів робітників-залізничників і головою знам'янського революційного комітету. Під час революції 1905 року власті назвали А. Лисенка «возбудителем рабочей массы ко всяким беспорядкам» [7] і заслали у Вятку.

Роки революційного піднесення позначилися і на роботі Музично-драматичної школи М. В. Лисенка. Син композитора Остап Миколайович писав: «Школа Лисенка, з відома її керманича, не стала ховатись у тихій затоці «чистої музики», а рушила назустріч бурі. Деякі учні школи (Коваленко, Микиша) влились у Васильківську бойову дружину, одну з

[4] Юрій Михайлович Старицький — син М. П. Старицького.

[5] Остап Миколайович Лисенко — старший син М. В. Лисенка.

[6] *Лисенко М.* Листи. С. 349—350.

[7] Про це докладно сказано в листі М. В. Лисенка до професора Київського університету історика І. В. Лучицького від 1 травня 1909 року, в якому він просить заступництва за свого брата. Зберігається у Відділі рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України, фонд 24—2.

кількох організованих у місті для боротьби з чорносотенцями. Дружинники часто збирались у школі» [8].

Зв'язані з революційними колами учні утворили спеціальну комісію, яка влаштовувала концерти і оперні вистави з метою збору коштів для допомоги політичним в'язням і незаможним учням. Звісно, дійсна мета цих концертів трималася в суворій таємниці. Скарбником каси обрали молодого співака Михайла Микишу — згодом відомого артиста московської і київської сцени, професора. Один з колишніх учнів згадував, що збереження каси, яка переховувалася у шкільному сейфі, йшли на допомогу політичним в'язням. Зібрані від концертів гроші (до речі, в цих концертах брали участь навіть такі славетні артисти, як О. Мишуга) посилалися навіть у далекі Вологодську й Архангельську губернії. Лисенко турбувався за своїх вихованців, просив їх бути обережними, але з гордістю і батьківською ласкою говорив: «Так, важкий, тернистий шлях обирають наші хлопці. Нелегко розбити самодержавну скелю. Та хай щастить їм у дорозі. Хай «ні жар, ні холод не спинить їх!».

Микола Віталійович пильно стежив за всіма подіями громадсько-політичного життя і на все мав свої тверді погляди. Коли в 1906 році царський уряд розігнав першу Державну думу, Лисенко в листі до дочки — К. М. Масляникової висловив свої міркування з цього приводу так: «Ну що ж, з Державною думою: прикончили, померла... що то буде у 3-му акті державної драми?..» [9].

Ці слова дають підставу говорити про розуміння композитором політики царського уряду як лицемірної «вистави», першим актом якої були вибори до Думи, а другим — її розпуск як не досить «слухняного» органу самодержавної деспотії.

Співчуваючи повсталим, композитор у той же час сумував, що революційні заворушення заважають працювати, порушують налагоджений порядок життя.

Його участь у боротьбі з самодержавством, співчуття і симпатії до визвольного руху — все це стало причиною пильної «уваги» до Миколи Віталійовича з боку поліції і жандармерії. На нього навіть було заведено «справу», де під прізвиськом «Дединський» зашифрували композитора. Тут же подавалися його «особливі прикмети»: «Років 65—67, вище середнього зросту, кремезної будови, обличчя повне, бороду голить, середні вуса з великою сивиною, волосся на голові

[8] *Лисенко Остап.* М. В. Лисенко. К., 1959. С. 184.
[9] *Лисенко М.* Листи. С. 403.

сиве. Одягнений: чорна шуба з бобровим коміром, темно-сірі брюки, чорна каракулева малоросійська шапка» [10].

В домі Лисенка робили обшуки, його учнів — К. Стеценка і М. Микишу — арештовували і висилали з Києва. В лютому 1907 року і сам Микола Віталійович був заарештований. Проте на ранок жандарми відпустили композитора. Під час арешту Микола Віталійович не втратив властивого йому оптимізму і навіть, кажуть, жартував: «От коли аж тепер висплюсь добре!» — бо завжди був перевантажений надмірною роботою.

В одному з листів до С. Дрімцова, перепрошуючи його за довгу мовчанку, Лисенко так пояснює це: «...бачте, припала доба найбільшого заколоту з приходом учнів у школу, далі — з першими заходами коло науки, вироблення плану учебного, розписання годин для кожного навчителя. Все це однімало силу часу, вслід за чим наступала втома; вертавсь додому пізно увечері такий втомлений що ні до чого, крім «пищи лишь дневныя» та мирний сон» [11].

У творчості Лисенка 1903—1907 рр. є ряд композицій, що підтверджують революційно-демократичні симпатії їх автора. Серед них найбільшу вартість має гімн «Вічний революціонер». Сповнений революційного пафосу, вірш І. Франка відіграв дуже важливу роль в українському громадському житті. Образ живого революційного духу, що кличе до бою за світле майбутнє, якнайкраще відповідав настроям мас у період піднесення 1905 року. І те, що Лисенко зупинився саме на цьому вірші, дає право твердити, що він добре знав прагнення народу.

Музичне втілення «Вічного революціонера» справді високохудожнє; воно є зразком повної відповідності змісту й форми. Відтворені тут ідеї і почуття народних мас, високі революційні поривання, природно, потребували масового жанру. Лисенко відчув, що саме такий тип був співзвучний вимогам і запитам революційного пролетаріату.

Чіткий, динамічний вірш одержав музичне відображення у формі маршової пісні-гімну. Патетично-піднесений, героїчний характер відтворено за допомогою талановито знайдених виразових засобів. Передусім звертає на себе увагу мелодія, побудована по тонах розкладеного мажорного тризвука (ніби фанфари). Бадьорі і пружні інтонації заклику й урочисті, повнозвучні акорди хорової партії позначені активно-пунктованою ритмікою. Це надає хорові справді бойового, револю-

[10] ЦДІА України, ф. 275. С. 3040.
[11] *Лисенко М.* Листи. С. 404.

ційного характеру. Тут відчутні також інтонації робітничих і солдатських пісень («Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Марсельєза», «Взвейтесь, соколы, орлами»). Подеколи трапляється збіг поспівок, а в інших випадках спільним є напрямок мелодії, ритмічний малюнок, каданси.

Трудящі підхопили пісню й охоче співали її — спочатку конспіративно, на сходках та маївках, а після революції 1917 року вона стала однією з найулюбленіших. Написана в пору бурхливого революційного піднесення, пісня не втратила художньої вартості й досі і по праву посідає одне з чільних місць у сучасному хоровому репертуарі.

Ще один твір, котрий можна розглядати як відгук на революційні події 1905 року,— це хор-марш «Гей, за наш рідний край» (сл. В. Самійленка). Тут за основну ідею править заклик до боротьби за визволення від тяжкого ярма самодержавства:

Всяк спрацьований, пограбований,
Всяк, хто в ярмі цілий вік конав,
Уставайте, поспішайте:
День ясної долі вже настав!

Такий зміст зумовив і відповідні засоби музичної виразності, багато в чому споріднені з «Вічним революціонером»: бадьорість, мужність, енергійність, піднесеність. Чітко виявлена маршовість ритму підкреслює зв'язок з революційними піснями: це мовби урочистий похід згуртованого колективу. В мелодиці виразно проступає рух висхідними тризвуками, незаповненими квартами, взагалі широка інтерваліка (октави, сексти); все це надає звучанню рішучості, впевненості (67).

67

Дана поспівка лежить в основі мелодико-інтонаційної будови твору. Та найповніше типові виразові засоби виявилися в рішучій, впевнено-енергійній фразі. Вони закріплюються в урочистому суворо-мужньому вигуку: «...будемо сміло іти!», чим твір завершується (68).

За життя Лисенка хор виконали тільки один раз — та й то таємно, в його школі. У 1918 році він прозвучав у виконанні Першого національного хору в Києві під керівництвом Я. Калішевського.

68

Варто відзначити, що в написаному ще в 1903 році хорі «Ой що в полі за димове?» (сл. І. Франка) Лисенко застосував засоби, котрі ніби передвіщають появу «Вічного революціонера», «Гей, за наш рідний край»: це превалювання висхідної кварти в мелодиці, рішучість і пружність інтонацій, мужній загальний тонус музики тощо. Основна думка вірша — заклик до виступів «щастя, волю добувати» — передається у властивих поезії Франка напівсимволічних, романтичних образах. Так, революцію уособлює символічний «розум-бистроум», до якого звертається поет:

...Ти, розуме-бистроуме,
Порви пути віковії,
Що скували думку людську!
Двигни з пітьми дух робочий!

Хор складається з двох контрастних епізодів: перший — лірико-епічного, народнопісенного характеру; другий — активний, мужній, сповнений життєствердної експресії. Головну роль відіграє висхідна заклична кварта, яка має вагоме смислове значення у героїчних творах Лисенка (згадаймо, наприклад, лейтмотив народної боротьби в опері «Тарас Бульба»).

Все це свідчить про послідовний інтерес композитора до теми визвольної боротьби, про його невпинні шукання ідентичних музичних засобів для правдивого втілення образів. До творів такого типу належить і вже згаданий драматичний монолог «В грудях вогонь» (сл. М. Старицького), який з'явився на два роки пізніше «Вічного революціонера» (1907). Він також розкриває образ невмирущої революційної сили, яка навіть після смерті людини-борця за свій народ буде

Над селами обдертими літати
І люду, в темрявім кутку,
На боротьбу одвагу надихати
Й будити силу в сповитку...

Нарешті, слід згадати ще один твір, і хронологічно, і за змістом зв'язаний з групою щойно розглянутих композицій. Це чоловічий хор «Три менти» на слова О. Олеся. В ньому послідовно розгортається ідея зростання народної свідомос-

ті — від боязкого чекання нападу («Тихше, тихше, ходять звірі...») до народної погрози: «Кулю гаду!». Відповідно до цього в музиці відтворено цілу гаму почуттів — від таємничо-насторожених до потужних вольових вигуків.

Революційні події 1905 року викликали нову хвилю народного піднесення. В результаті упертої боротьби трудівники почали завойовувати право на демократичні свободи. Самодержавство, налякане таким рухом, пішло на певні поступки.

М. Лисенко, крім педагогічної та організаційної роботи у власній школі та відкритих концертів (де він виступав як соліст-піаніст), брав участь у діяльності музичного товариства «Боян» і навіть певний час очолював його. В ті ж роки він організовував прилюдні концерти переважно слов'янської музики (серед членів товариства були не тільки українці і росіяни, а й чехи та поляки). Тому композиції російських та інших авторів зайняли поважне місце в програмах. Про це красномовно свідчать чернетки тих програм [21].

При «Бояні» був хор, який неодноразово виступав під орудою Лисенка та його учня К. Стеценка. Виконувалися переважно обробки російських та українських народних пісень. Після заснування товариства «Просвіта» учасники «Бояновго» хору перейшли до нього, склавши основне ядро новоствореного хорового колективу.

Свідченням прогресивності Лисенка є його участь у святкуванні 100-річчя з дня народження М. І. Глінки. 13 травня 1904 року Микола Віталійович влаштував урочистий концерт, присвячений його пам'яті. Програма складалася виключно з творів Глінки. У концерті взяли участь київські артисти і великий хор та оркестр під керівництвом українського диригента О. Горілого.

На початку 1907 року Лисенко одержав запрошення від чернігівських громадян дати концерт у їхньому місті. З цього приводу Микола Віталійович поновив листування з М. Коцюбинським. Зокрема, він радився з Коцюбинським щодо програми й виконавців, просив письменника допомогти домовитись з музикантами й співаками, що тоді було нелегкою справою.

У подальшому йшлося про підготовку до концерту, який, безумовно, не був винятковим явищем у житті композитора. З листів видно, як сумлінно й вимогливо готувався Микола Віталійович до публічних виступів і публічних показів своїх творів: «Сьогодні посилаю телеграму Вам, що гадаємо зостановитися на 25 лютого. Добр(одій) Мишуга подає мені свої №№ такі: в I відділі «Мені однаково» Шевченка, спів Лисенка, в II відділі «Наша доля» Вахнянина... Я можу заграти: своє Impromtu, далі barcarola «Пливе човен», варіації на народну тему «Ой зрада, карі очі, зрада». Якщо буде здорова пані Потоцька, учениця д. Мишуги, то вона, може, приїде і заспіва деякі уступи із опер» [13].

В Чернігові Лисенка тепло прийняла громадськість. Він зупинився у родині Коцюбинських, і Михайло Михайлович як гостинний господар створив для нього найкращі умови. Концерт вийшов вдалим і надовго лишився в пам'яті слухачів. У своїх «Сторінках споминів» О. І. Аплаксіна називає його «грандіозним» [14].

Задоволений Лисенко повернувся до Києва і знов приступив до напруженої роботи в школі. Саме тоді, відчуваючи нестачу кваліфікованих музикантів-виконавців на народних інструментах, він задумав відкрити клас бандури.

Отже, діяльність Лисенка в період революції 1905—1907 рр. варта особливої уваги. Він як свідома й передова людина, композитор-громадянин одним з перших відгукнувся на животрепетні запити народу і створив ряд композицій, сповнених високого революційного пафосу.

[12] *Бетховен.* Хор з опери «Фіделіо»; *Гайдн.* Пори року: Весна, Літо (хор «Буря»), Осінь; *Шуберт.* Велич бога з опери «Розамунда». *Да-Вітторіа.* Ave Maria; *Шуман.* Циганське життя; *Даргомижський.* Хор східних анахоретів; *Мусоргський.* Ісус Навін, Поразка Сеннахеріба, Едіп; *Рубінштейн.* Вночі, В гондолі; *Кюі.* Молитва бедуїна; *Аренський.* Анчар; *Римський-Корсаков.* Сцени віча з опери «Псковитянка», проводи масляної з опери «Снігуронька»; *Іпполитов-Іванов.* Кантата; *Монюшко.* Дзяди; *Чайковський.* Блажен, кто улыбается; *Гендель.* Фуга, Самсон, Ізраїль в Єгипті; *Керубіні.* Reguiem; Бетховен. Messa (Credo); *Серов.* Рогнеда (Фінал); *Бах.* Passions Mugic; *Глюк.* Хор з «Альцести»; *Мегюль.* Хор з опери «Прекрасний Йосип»; *Лорцінг.* Ваффен Шмідт; *Мендельсон.* Зоммернахттраум; *Моцарт.* Хор жінок з опери «Чарівна флейта» (ІМФЕ АН України. Відділ рукописних фондів. Фонд 24—2, папка № 100, с. 52).

[13] *Лисенко М.* Листи. С. 401.

[14] *Аплаксіна О. І.* Сторінки споминів. Вид. АН України. 1939.

ГЛАВА X

Роки післяреволюційної реакції. «Енеїда». Романси. «Ноктюрн». Останній період життя і творчості

Після поразки революції 1905—1907 рр. у країні лютували воєнно-польові суди; смертні вироки виносили сотнями, заборонялися існування професійних організацій, керівників їх висилали на каторгу.

Національно-визвольний рух на Україні придушували з надзвичайною жорстокістю. Спеціальним циркуляром тодішнього міністра внутрішніх справ Столипіна в країні заборонялося організовувати різні товариства; знову переслідувалися навчання, співи і декламації українською мовою, навіть виконання українських мелодій на музичних інструментах.

За допомогою чорносотенців царська влада цькувала українську націю, розпалювала міжнаціональну ненависть. Дрібнобуржуазна інтелігенція, що була попутником у революції, тепер переживала розклад: одна її частина кинулася в табір реакції, друга, заховавшись у різних організаціях, вважала, що боротьбу за перетворення суспільного життя Росії закінчено. В літературі й мистецтві з'явилися занепадницькі, суб'єктивтістські твори. Деякі художники, письменники, музиканти пробували розвінчати високі ідеали, за які вели боротьбу кращі представники вітчизняної культури.

Лисенко-композитор, міцно зв'язаний з Франком, Коцюбинським, Лесею Українкою, реалістичним театром Кропивницького, завжди настроєний опозиційно до політики царського самодержавства, не міг не відповісти творчістю на події, що розгорталися. Про це свідчить опера «Енеїда», шоста й сьома збірки народних пісень.

Як колись «Андрашіада» — сатира на русифікаторську політику царського уряду — починала ряд музично-драматичних творів композитора, так і «Енеїда» — гостра сатира на самодержавство та його порядки, на побут і характер панівної верхівки (поміщиків, царських чиновників) — його завершила.

Оперу автор закінчив 1910 року, й одразу ж її поставила трупа М. Садовського. У виданому тоді лібретто «Енеїда» іменується музичною комедією, а в одному з листів Лисенко називав її триактною комічною оперою.

В основу твору (лібретто М. Садовського) покладено епізоди з «Енеїди» Котляревського. Сюжетним стрижнем мав стати роман Енея з карфагенською царицею Дідоною, що розгортався на тлі мальовничих картин побуту. Лисенко ж переніс центр уваги на Олімп, зробивши дію носієм основної ідеї. Це давало змогу намалювати сатиричну картину суспільних та економічних обставин, що для композитора було важливіше, ніж ліричні почуття Енея та Дідони.

Природно, що античний сюжет взято не для того, щоб відійти від політичних проблем сучасності. Якби це було так, то Лисенко, певно, звернувся б просто до «Енеїди» Вергілія, а не до «переробки» її Котляревським. Травестійна поема Котляревського зіграла для Лисенка таку ж саму роль, як і пушкінська казка про царя-дурня Додона та чарівного Золотого півника для Римського-Корсакова, тобто дала змогу висловити ставлення до самодержавства й висміяти його.

Сцена бенкету богів на Олімпі — талановита карикатура на представників вищої влади: всі «небожителі» й особливо Юпітер — Зевс-громовержець — проводять час у пиятиці, вихвалянні один одного, у дріб'язкових сварках.

Юпітер — «бог і батько людей і богів» — сповнений наївної та бундючної впевненості, що він і справді зайнятий важливими справами і що його підданці лише йому зобов'язані своїм існуванням.

Чим живі ви? Чим все живе на світі,
Дрібна людяна комашня? —

запитує він і сам собі безапеляційно відповідає:

Тим, що за вас не мед і оковиту,
Я нектар п'ю отут щодня!

Яскраво й різко виявлений в опері соціальний елемент — стосунки між «богами» й народом. Устами Афіни виголошується «незаперечна» істина, що Юпітер:

...Пан і батько,
Народ коха, як лис курчатко!

«Енеїда» — твір вельми своєрідний за стилем, характером музичної мови і сценічних ситуацій. В «античних» образах Енея, Дідони, троянців втілені живі люди з їх пристрастями й переживаннями, а в олімпійських «небожителях» — ватага п'яниць, ледарів і підлабузників, вкрай розбещених і аморальних. У зв'язку з цим музична мова має два плани. Там, де йдеться про троянців, вона наповнена ук-

раїнською пісенністю й живими ритмами народної танцювальної стихії, а там, де на перший план виступають «олімпійці», музика набуває дещо опереткового забарвлення з елементами гротеску й підкреслено банальними інтонаціями.

Засоби музичної виразності «Енеїди» випливають з особливостей поеми Котляревського. Ефект комізму досягається своєрідними й дотепними засобами. Найкраще це проступає в характеристиці Зевса. Беззмістовний до абсурду текст його арії

Я Рекс! Вчувайте і вклоняйтесь
І розумійте слово Рекс!
Грішіть, та тільки оглядайтесь.
Бо ви моє покірне грекс!.. [1]

композитор передає в гіперболізовано-героїчних тонах: ораторська, патетична вокальна декламація супроводжується трубними окликами й урочистими акордами оркестру в темпі й характері Sostenuto maestoso. Враження зовнішньої помпезності при внутрішній порожності підсилює примітивність ладо-гармонічної мови (вживання тільки основних функцій ладу — тоніки, субдомінанти й домінанти) та одноманітної, неначе рубаної ритміки (69).

Подібного ефекту досягає і арія-ода Афіни, коли її торжествуючі привітальні вигуки на адресу Юпітера: «Се Рекс! Се Рекс!..» раптом завершуються незрозумілим белькотінням: «Амінь! Уви! Єй-єй! Єй-єй!».

Для музичної характеристики Марса Лисенко використав грайливу куплетно-танцювальну пісеньку, і, замість грізного бога війни, перед глядачами виступає фривольний оперетковий персонаж, який з непідробленим запалом, гідним справжнього вояки, проповідує, що:

В світі цім усе бридня,
Окрім горілки і ковбас!

[1] Грекс — отара.

і танцює щось на зразок традиційного канкану. Так композитор висміяв «хоробре воїнство» царя Миколи II (зокрема, зважаючи на печальні спомини про війну з Японією).

У характеристиці Венери центральне місце посів її вальс. Проте гротескові риси її образу розкрито не в ньому, а в інших епізодах — у речитативах та ансамблях. Вальс — лірич-ний, граціозний, з ефектним зіставленням регістрів і виразовості колоратурного сопрано. Він став улюбленим номером у концертних виступах співачок і набув значної популярності у слухачів.

Кращими інструментальними епізодами опери є «Гопак на Олімпі» і урочистий Юпітерів кортеж. В гостро-гротесковому «гопаку», що його витанцьовує Зевс із своїм почтом, використано мелодію танцювальної народної пісні з деякими ладовими ухилами в античність (70).

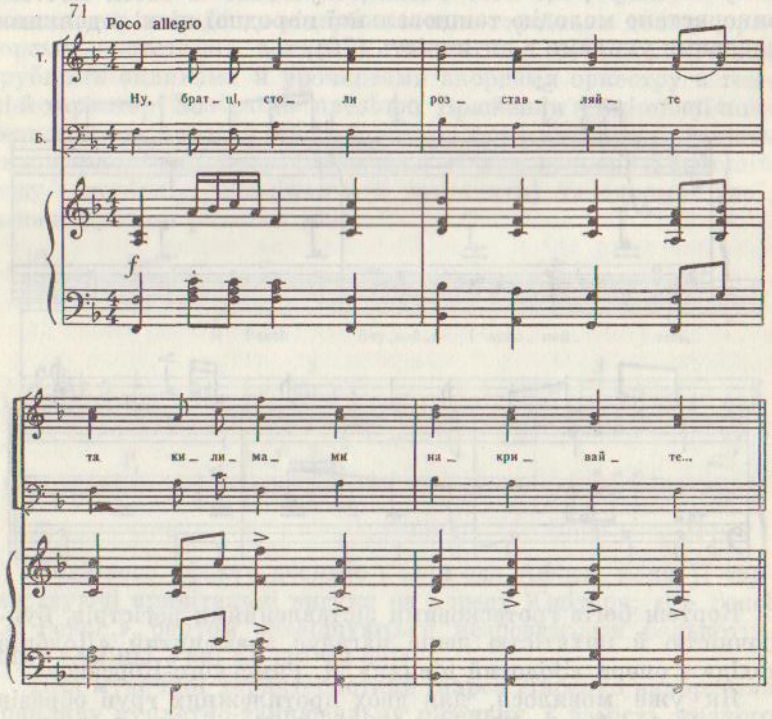
Кортеж богів гротесковими зіставленнями регістрів, бундючністю й пихатістю дещо нагадує знаменитий «Додонів похід» з опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова.

Як уже мовилося, для двох протилежних груп образів (олімпійці — Еней, Дідона і троянці) Лисенко добирав відповідні виразові засоби: для богів — гротеск, пародію, стилізацію; музика ж троянців і карфагенян, навпаки, справляє враження «серйозної», а не пародійної.

Лише у фіналі дуету Енея і Дідони автор, навмисно підкреслюючи сентиментальні інтонації, доводить їх часом до банальності. Є в «Енеїді» кілька епізодів, створених у тра-

диціях лірико-романтичної опери. До них передусім належить симфонічна картина бурі на морі (I дія), де використано улюблені романтиками терцові зіставлення акордів, зменшені тризвуки і септакорди, а також відповідні дисонуючі акордові послідовності.

У побутових сценах, де виступають Еней і Дідона, українські козаки, троянці і карфагенські дівчата, композитор спирався на українську музику переважно побутово-міських жанрів. У чоловічому хорі троянців (з III дії) виразно проступають елементи козацьких пісень, пов'язаних головним чином з типово побутовими сторонами життя — святами, обрядами тощо (71).



У партії Дідони часто трапляються поспівки побутових пісень. А в III дії звучать веснянки, де заклики соліста «Весно, весно ...» тонко й живописно супроводжуються звучанням хору.

Отже, Лисенко хотів у такий спосіб підкреслити свої симпатії до народу, до позитивних героїв, які протидіяли інтригам богів. На жаль, двоплановість подекуди призвела до строкатості мови опери. Це позначилося і на увертюрі (де довільний добір тематичного матеріалу та імпровізаційність структури дещо послабили враження від гарної в цілому музики), і на мелодраматичному фіналі, котрий випадає з сатиричного спрямування твору, не є його логічним завершенням. Та в цілому «Енеїда» є, безперечно, дуже важливим твором, який знаменував протест художника проти тогочасних порядків, свідчив про його прагнення боротися з ними зброєю мистецтва.

В історії розвитку української опери Лисенкова «Енеїда» і досі лишається талановитим і рідкісним зразком політичної сатири. Вона користувалась великим успіхом у публіки. Навіть автор, завжди стриманий щодо виявлення почуттів з приводу своїх творів, писав: «Тепер вона йде у Києві з великим успіхом. Ось уже п'ять вистав з аншлагом і приставними стільцями минуло. Усім дуже подобається» [2].

У спектаклі взяли участь видатні виконавські сили трупи М. Садовського, зокрема О. Петляш (Дідона), О. Петрова (Венера), Є. Рибчинськиий (Меркурій), С. Бутовський (Еней). М. Лисенко готував хор і оркестр.

Після 1917 року «Енеїда» виставлялася на сценах Одеського, Дніпропетровського, Вінницького театрів та в концертному виконанні перед мікрофоном. Прекрасну постановку здійснив у 1959 році Київський театр опери і балету ім. Т. Г. Шевченка.

На 1911 рік припадає завершення великої праці Лисенка над збиранням та гармонізацією українських народних пісень. Крім уже згаданих чотирьох випусків для голосу з фортепіано та дванадцяти хорових десятків, Микола Віталійович надрукував ряд спеціальних збірників. Це «Молодощі», «Купальська справа», два вінки веснянок, щедрівки, колядки тощо. Лисенко видав також у власній обробці музику українського весілля. У 1911 році вийшов з друку останній, сьомий, випуск народних пісень для голосу з фортепіано.

Щодо засобів музичної виразності, якими користувався композитор, сьомий випуск, як і п'ятий та шостий, не становить чогось істотно нового в порівнянні з третім і четвертим випусками. Супровід у кожній пісні гранично простий і виразний, народна ладова основа чітко виявлена, фактура здебільшого гармонічна, хоч елементи підголоскової поліфонії спостерігаються у багатьох зразках.

Але три останні випуски значною мірою відрізняються

[2] *Лисенко М.* Листи. С. 421.

від попередніх своїм змістом. У першому, другому, третьому та четвертому чимале місце займала історична й козацька тематика, а в п'ятому, шостому і сьомому композитор подав лише вісім таких пісень. Основне місце в трьох останніх посіли пісні про жіночу долю, рекрутські тощо. Лисенко ще більше заглибився у повсякденне життя народу, прагнув знати всі його радощі й болі та розповісти про них.

Значну увагу Микола Віталійович звернув на соціальні пісні: пісні про класову нерівність, про боротьбу селянства проти поміщиків («Гей, ой поїхав а пан Лебеденко», «Ой виорю ниву широкую» — з шостого випуску, «У неділю уночі», яку сам Лисенко називає піснею про соціальну кривду,— з сьомого). У багатьох них події відбуваються також на соціальному тлі. Як і опера «Енеїда», сьомий випуск свідчить, що Лисенко до останніх днів лишався людиною передових поглядів і переконань.

Проте в деяких інших творах композитора помічається певне зниження демократичних тенденцій і звуження тематичного обсягу. Переважаючим настроєм музики стала лірика — дещо суб'єктивна, самозаглиблена, сповнена смутку, жалю за минулим. У зв'язку з цим Лисенко приділив особливу увагу дрібним формам (романси, фортепіанні мініатюри, одноактна опера «Ноктюрн»).

У той же час у Лисенка виник інтерес до написання духовних композицій. Це було зумовлено як певним занепадом у роки реакції національного громадського життя, спричиненого гоніннями з боку царської влади й розгулом чорносотенців, так і посиленням уваги митця до давньої української хорової (церковної) музики, що набула особливого розквіту в XVII—XVIII століттях.

З таких творів Миколи Віталійовича заслуговує на відзначення пісня «Боже великий, єдиний», котра користується широкою популярністю і донині, зокрема в колах зарубіжної української еміграції, де її називають «Молитвою за Україну». Слова пісні, що належать О. Кониському, не виділяються особливою поетичністю, проте приваблюють теплотою, чистотою і непідробним патріотичним почуттям. Пісня не є канонічною (передбаченою службою Божою), а являє собою щось проміжне між церковним і світським співом. Це потверджується й характером музики. Передусім треба наголосити на її зв'язку з давньою національною традицією. У творі вочевидь проступають специфічно українські культові поспівки, а також мотиви, запозичені з кантів (у вигляді їх стильових перетлумачень у побутових романсах). Крім того, у викладі композитор дотримувався акордової фактури, котра, як відомо, переважає в українських церковних творах (72).

72

«Боже великий, єдиний» справляє приємне враження своєю щирістю й сердечністю. Твір розрахований на безпосередньо-масове виконання і сприйняття.

Такого ж типу хор «Пречистая діво, мати Руського краю». Це також спокійний, без надмірних поривань-піднесень патріотичний спів про рідну землю, про віру людей у її красу й доброчинність. Він також набув у процесі побутування функції своєрідної молитви.

Дещо іншого характеру «Кант Христу». Передусім він приваблює староукраїнською книжною мовою, котра широко вживалася в українській церкві аж до заборони Петром I. Щодо музичних стильових особливостей, то й у цій галузі Лисенко продемонстрував своє глибоке знання давньої української музики. «Кант Христу» — досить розвинений хор, що становить кілька гармонічних «версій-тлумачень» однієї мелодії і мовби передбачає найпоширенішу в жанрі хорових обробок народних пісень куплетно-варіаційну форму. Назва твору також вплинула на визначення його національного характеру, бо композитор не міг залишити поза увагою найпоширенішу у XVIII ст. форму в українській побутовій музиці. Це передусім проявилося в мелодиці — м'якій та елегійній, з легким сентиментальним відтінком, зв'язаній з народними піснями (пригадаймо хоч би «Посію я огірочки»), у переважно терцево-секстовому голосоведенні (73).

73

У хорі спостерігаються також спроби поліфонічного викладу (висвітлення головної мелодії в різних голосах).

Вважається, що автором «Співів у Великий П'яток на утрені» є також М. Лисенко. Подані в циклі пісні (в уже звичному триголосому й чотириголосому викладі) нагадують звичайні «регентські» аранжировки (по суті, без творчого втручання) канонічних мелодій. Вони, мабуть, розраховувалися на спів у церкві всіх прихожан, а не для спеціального хору. Спрощеність і невибагливість фактури ставлять під певний сумнів авторство М. Лисенка.

Проте кращим, як здається, духовним хором видатного композитора є «Камо пойду от ліца Твоєго, Господи». Тут використано церковно-слов'янські слова з вкрапленнями українізмів. Хор досить розгорнений, еластичний за формою. Він складається з кількох вільно трактованих епізодів. Ця властивість (поряд із зіставленням різних темпових визначень) свідчить, що автор прагнув запуритись в чисто духовну сутність тексту, відтворити його психологічно-філософські градації. Особливо приваблює в хорі тонке ліричне нюансування. Незважаючи на те, що фактура твору зовні не виходить за акордово-гармонічні межі, автор домігся певної самостійності голосоведення (74).

Ціле звучання виділяється свіжими й гарними гармоніями та модуляціями.

Як відомо, спів у православній церкві завжди був акапельний (без інструментального супроводу). Хор «Камо пойду...» відомий з фортепіанним супроводом. Одначе аналіз цього виразового компоненту наштовхує на думку, що інструментальна партія не має самостійного значення і становить просте дублювання хору. Крім того, тут відсутні звичайні для Лисенка фортепіанні вступ та інтермедії. Як видно, композитор передусім дбав про підтримку хору в процесі вивчення музики (як це він часто робив у хорових розкладках народних пісень), бо твір добре звучить у «чистому» акапельному вигляді.

Типовими творами того часу були також романс «Айстри» на слова О. Олеся і опера «Ноктюрн». В образі квітів символічно зображено людей з чистою і прекрасною душею, але тендітних, нездатних до активного протесту; вони мріють про світле життя, проте гинуть при першому ж зіткненні з суворою дійсністю. Ще за життя композитора, та й пізніше, романс користувався надзвичайною популярністю і буквально не сходив з естради. В ньому приваблювали і виразна, зручна для виконання музика, і поетичний образ айстр, які пристрастно, хоч і марно, чекали приходу «рожевого ранку» й загинули від осіннього холоду.

Згідно зі змістом солоспів поділяється на дві частини. Перша — образ айстр, умитих росою, зодягнених у барвисті

вінки. Ясні відтінки тональності E-dur, м'які контури мелодії нешироκого діапазону добре відповідають поетичному образові (75).

75

У другій частині тональність змінюється на e-moll, барви тьмяніють: квіти побачили, що «навколо — тюрма»! Цей вигук заснований на інтервалі сексти, далі ж мелодія мовби згортається, в'яне. І навіть сонце, котре зненацька засяяло над загиблими айстрами, виявилося не в змозі оживити їх.

Вокальна лінія «Айстр» у порівнянні з багатьма попередніми творами Лисенка більш рухлива й вишукана, гармонія — складніша й колоритніша. Композитор показав тут нові, незнані доти грані таланту [3].

Останню оперу Лисенка «Ноктюрн» (лібретто Л. Старицької-Черняхівської) часто називають його лебединою піснею.

[3] Як відомо, ряд вокальних творів Лисенка, написаних на слова згодом заборонених поетів, а також деякі опери («Сапфо» та «Ноктюрн» на лібретто Л. Старицької-Черняхівської) за сталінщини не допускалися до виконання. З «Айстрами» ж пов'язані трагічні сторінки української культури. Романс не друкувався, а зразу ж після війни співачку Л. Копько за його виконання заслали до виправно-трудових таборів.

За визначенням автора, «це опера-хвилинка», одноактний твір на фантастичний сюжет. Дія відбувається уночі, а звідси й назва «ноктюрн», що означає «нічна пісня». Настрій опери — це лірика, світлий жаль за минулим, згадки про давно пережиті юнацькі почуття. Головні герої (старовинні портрети, котрі мовби ожили) — Дівчина, Офіцер, Вакханка — напівфантастичні істоти, витвори мрії, оповиті легким серпанком смутку. Не дивно, що в тогочасній пресі найбільше гарних слів було сказано про сюжет. Микола Віталійович досяг у «Ноктюрні» значної майстерності стильової єдності; він тонко відтворив атмосферу давнього салонно-дворянського музичного побуту (романс, любовна арія, меланхолійний вальс).

Заглиблення у світ далеких від сучасності образів — особистих переживань й інтимних мрій — природно, відбилося на характері музики, позбавленої якихось суспільних поривань. Проте в ній проявився нахил до специфічної ліричності, заснованої на відповідних стильових засадах. Найкраще вийшли епізоди, пов'язані з народною фантастикою,— дует Цвіркунів і танок Золотих снів. Дуетові передує невеликий вступ, де Лисенко створив поетичну картину літньої ночі з її таємничими шелестами (76).

У танцях Рожевих та Золотих снів — хореографічній картинці в стилі й манері класичної балетної музики — композитор продемонстрував винахідливість у застосуванні гармонічних барв, завершеність і пластичність форми. Цим епізодам притаманне оптимістичне світосприйняття, не властиве опері в цілому.

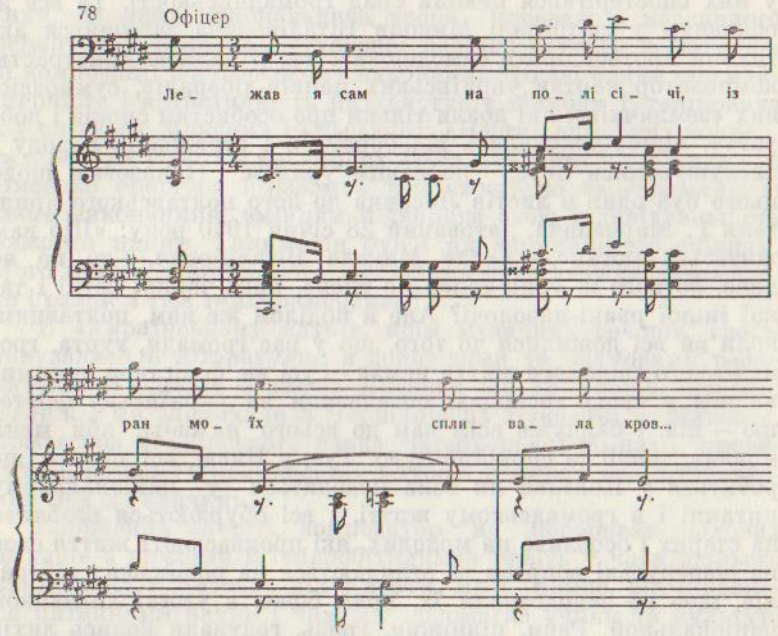
Образ Вакханки написано в соковитих тонах, він пройнятий жагучою любов'ю до життя та його насолод. Епікурейський гімн Астарті, оспівання пристрасного кохання, палкі звернення до коханого — все це знаходить втілення то в

76

примхливих колоратурних руладах, то в багато орнаментованій східній мелодиці. Образ Панни, навпаки, витриманий в сумно-елегійній гамі. Її арія складається з двох епізодів — повільного і більш жвавого. В першому домінують інтонації, властиві і народній пісні, і побутовому романсові (77).

Ледь чутна, як тихий лісовий дзвіночок, пісенька Цвіркуна доповнюється колоритними звуковими візерунками соліючої скрипки. Прозорий супровід з його легким погойдуванням на *pp* і граціозними форшлагами добре відтворює атмосферу фантастичності, казковості. У дуеті Цвіркуни прославляють красу нічної природи і чари кохання. Замріяну співучу мелодію вдало підкреслює плавний, неначе баркарольний супровід.

Партія Офіцера має героїчний характер; його арія насичена пунктирною ритмікою, висхідними «войовничими» поспівками (78).



За життя автора «Ноктюрн» не виставляли. Вперше оперу показали на сцені клубу «Родина» вже після смерті композитора; йшла вона в супроводі роялів, бо Лисенко її не оркестрував.

Двома роками пізніше, наприкінці сезону 1913/1914 рр., «Ноктюрн» чотири рази йшов у Київському оперному театрі в інструментовці артиста оркестру Ф. Воячека. Інструментовка, на жаль, вийшла невдалою; звучання часто виходило порожнім, мелодія губилася [4].

У 1919—1920 рр. нову оркестровку «Ноктюрна» зробив Я. Степовий, а в 30-х рр.— львівський композитор С. Людкевич. Досить часто опера виконувалася силами Українського радіо; на сцені Оперної студії при Київській консерваторії «Ноктюрн» ішов в інструментовці В. Тольби.

Отже, останні твори М. Лисенка виявилися менш значними в порівнянні з написаними упродовж попередніх років —

[4] Склад виконавців першої постановки «Ноктюрна» в Київському театрі був такий: Р. Файнберг-Горська — Панна (Дівчина з трояндою), І. Бурська — Вакханка, Л. Коссарт — Офіцер, Л. Ліскова та Л. Кирієвська — Цвіркуни. Диригував оперою Я. Позен, танці поставив балетмейстер А. Романовський.

у них спостерігався певний спад громадянськості. Та все ж основним у світогляді Миколи Віталійовича залишився активний протест проти самодержавства. З палкою пристрастю композитор картав українських панків-лібералів, сумнозвісних «землячків», які дбали тільки про особистий спокій і добробут, відгороджувались від боротьби і страждань народу і вислужувались перед царським урядом. Показовим щодо цього був один з листів Лисенка до його полтавського приятеля Г. Маркевича, датований 28 січня 1910 року: «Що вам живеться погано,— писав Микола Віталійович,— то це не диво, бо кого ж уряд тепер не тисне, крім чорної сотні і такої іншої рвані-наволочі? Але й поділом же вам, полтавцям, коли ви всі дожилися до того, що у вас громади, гурта, громадського свідомого життя немає — усі ви, філістери, позамикалися у своїх господах, позалазили на українську фортецю — піч, і байдуже всім вам до всього на світі; аби мені, мовляв, тепло та спокійно було. Тут, у Києві, всі знають, що робиться у Полтаві, як вона поводиться у національному питанні і в громадському житті, і всі обурюються особливо на старих і особливо на молодих, які проквасюють життя своє на общеруські вопроси та оглядаються на російських лібералів, щоб не заподозрили їх, крий боже, в узості хохлацкой національной. Раби, підніжки, грязь, годували колись ляхів своїм м'ясом, а тепер єдіноє, недєлімоє кривословіє плекають. Ні одпору, ні протесту, ні солідарності між собою. Полтава умерла — це пустка, наслєдіє Пушкаря полтавського, отож за те московські кати і їх виблюдки-земляки катують вас і доїдають. Це кара божа. Може, гостро я кажу, але жовч кипить од лукавства землячків, які все покидали, зреклись усього святого і пішли услід за розбишацьким режимом і кривословієм, приспособившись до пирога государственного і обчеського» [5].

Ці гострі, викривальні слова дають право поставити Лисенка в ряди свідомих борців із самодержавством.

Як відомо, київське товариство «Боян», за влучним висловом сучасників, «вмерло своєю смертю» через організаційні неполадки і фінансові нестачі. У 1908 році в Києві заснувалося нове товариство під назвою «Український клуб». Микола Віталійович, незважаючи на перевантаженість роботою, згодився бути його головою, До дня відкриття клубу він навіть написав урочистий марш «Вхідчини».

«Український клуб» вів досить широку музично-освітню роботу. Тут регулярно влаштовувалися вечори камерної му-

[5] *Лисенко М.* Листи. С. 418—419.

зики, на яких виконувалися твори переважно класичного репертуару, зокрема Бетховена; нерідко звучали й Лисенкові композиції в авторському виконанні. Цікаві рядки про майстерність і артистичність цих виступів Миколи Віталійовича є у спогадах Максима Рильського: «На тих камерних концертах, беручи участь в ансамблях (тріо, квартети тощо), вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання, вмінням підкоряти свою індивідуальність вимогам цілого. Таким він був і як акомпаніатор співцям. Його власне фортепіанове виконання було завжди дуже чисте і разом з тим темпераментне» [6].

В «Українському клубі», крім музичних вечорів, влаштовувалися й літературні, з доповідями та науковими рефератами. В одному з листів Лисенка від 1910 року читаємо: «Торік... ми закликали з Чернівців на Буковині д. Маковея, професора українського язика Чернівецької гімназії, прочитати в нашому українському клубові реферат про літературний рух в Галичині...» [7].

Сповнений енергії, композитор не переривав ділових зв'язків з друзями й співробітниками навіть у часи літнього відпочинку в Китаєві, під Києвом. Як і раніше, він цікавився питаннями науки і чим міг допомагав учням та культурним діячам, що час від часу до нього зверталися.

«Український клуб» незабаром зазнав утисків від поліції. Спочатку вона зажадала списків членів клубу та членів клубної ради, потім зробила ревізію всіх справ і протоколів і запечатала бібліотеку-читальню. Через деякий час було оголошено, що клуб закривається. Микола Віталійович сприйняв це досить спокійно, без хвилювання провів останнє — ліквідаційне — засідання і тільки просив усіх, щоб не втрачали бадьорості. Майно закритого клубу було призначене до продажу, а помешкання (на Великій Володимирській, 42) перейшло до новоорганізованого «Громадського зібрання» з оригінальною назвою «Родина», яка і в російській, і в українській мовах мала свій багатозначний зміст.

Як відомо, одним з постійних проявів патріотизму й палкого чуття громадянина було схиляння Лисенка перед Т. Шевченком. Композитор завжди брав участь у підготовці концертів-вечорів пам'яті поета, зокрма в збиранні коштів на спорудження йому пам'ятника в Києві. Але, дотримуючись сумнозвісних валуєвських «вказівок», Емського указу, як також свіжих настанов Столипіна, царська адміністра-

[6] М. В. Лисенко у спогадах сучасників. С. 670.
[7] *Лисенко М.* Листи. С. 421.

ція не дозволяла цим займатися. Проте наперекір таким розпорядженням Микола Віталійович керував прилюдним співом хорових колективів, виступав як піаніст-соліст.

В лютому 1909 року українська громада Петербурга (зокрема, земляки С. Габель і Г. Морською) влаштувала великий концерт пам'яті Тараса Григоровича в одному з кращих залів північної російської столиці, головною метою котрого було зібрати певну суму грошей для збудування пам'ятника поетові. Лисенко особистої участі в ньому не брав, зате програму склали майже повністю з його творів (зокрема, написаних на слова Шевченка). Вступне слово проголосив С. Петлюра. Акомпаніаторами виступили молодий український композитор Я. Степовий і піаніст М. Дулов. Увертюру до опери «Майська ніч» М. Римського-Корсакова виконав симфонічний оркестр консерваторії, керований композитором О. Глазуновим. Отже, успішне проведення цього заходу — яскраве свідчення ставлення найдемократичнішої частини тогочасних російських музикантів як до Т. Шевченка, так і до нашого славного співця — М. Лисенка [8].

До 50-річчя з дня смерті Тараса Шевченка Лисенко з друзями готував урочисті концерти. Композитор написав великий хор на слова поета В. Самійленка, багато в чому споріднений з кантатою «На вічну пам'ять Котляревському». Він відзначається мужнім і бадьорим характером. Ідею правдивого суду народного автор передав у невеликому вступному соло баритона, що сприймається як розповідь співця-кобзаря. Супровід імітує звучання цього інструменту. Зазвучав хор — і настрої скорботи зникли: поет не вмер і не вмре ніколи! Композитор подав фрагмент у формі діалога між солістом і хором, що, наче луна, повторює фрази соліста, співає славу безсмертним думам Кобзаря, які «живуть, витають поміж нас надією на щастя». Чим далі звучання стає все урочистішим. Образ поета, його визвольні ідеї живуть у серцях людей, кличуть до боротьби і визволення. Закінчується хор коротким, але вражаючим апофеозом, близьким до прославних пісень. Хор «До 50-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка» був останнім твором Лисенка у цьому жанрі.

Царська влада, проводячи політику жорстоких репресій, заборонила відзначати 50-ті роковини з дня смерті Т. Г. Шевченка. На Москву ця заборона не поширювалась, і гурток українських артистів у Москві, що називався «Кобзар», вирішив відзначити цю дату. Обрали «Комітет по влаштуванню вшанування Т. Г. Шевченка з нагоди 50-річчя з дня смерті поета», розробили порядок святкування і програму концерту. Для участі запросили кращих акторів української трупи М. Садовського і видатних московських артистів, зокрема А. В. Неждановy, Л. М. Балановську, Н. Є. Калиновську-Доктор, В. В. Нікітіна та інших.

Один з учасників шевченківських свят у Москві В. Овчинников згадував, що спочатку справа організації концерту йшла досить мляво. Але тільки-но прийшла звістка про приїзд Лисенка, настрій в усіх піднявся і робота закипіла. Вирішили дати виставу «Назар Стодоля», а потім — концертний відділ з творів Шевченка в музичній інтерпретації Лисенка. Микола Віталійович показав себе як композитор, піаніст і акомпаніатор. Виступ його зустріли овацією, сцену закидали квітами. Вшанування пам'яті Шевченка стало водночас святом талановитого музичного інтерпретатора його поезій.

Перед від'їздом до Києва Лисенко слухав у Московському Великому театрі оперу Глінки «Руслан і Людмила» за участю А. В. Нежданової (Людмила) і Й. П. Петрова (Руслан). І постановка, і особливо виконання справили на композитора сильне враження.

Влітку 1911 року Лисенко вирішив поїхати на Полтавщину, побувати там, де пройшло його дитинство, де було пережито стільки юнацьких мрій. «Дуже добре я прожив у Полтавщині,— сповіщав він дочці Катерині Миколаївні Масляниковій,— ...їздив у Жовнин, у Гриньки, де я родився... Був у Липовому, Кліщенцях» [9].

Великою втіхою для Миколи Віталійовича стала зустріч з давніми приятелями — Данилом Лимеренком і Федором Сухомлином. Особливо зворушливо й ніжно зустрівся Лисенко з колишнім своїм «дядьком» — Созонтом Гавриловичем Дерев'янком, якого Віталій Романович посилав у пансіон наглядати, щоб малого «панича Колю» не били різками. Созонт Гаврилович, якому було вже 90 років, «побачивши мене,— писав Микола Віталійович,— ...зрадів мені надзвичайно... розридавшись, почав мене цілувати». Цей факт свідчить, що Лисенко користувався великою любов'ю й пошаною серед простих людей та мав з ними щирі стосунки.

На початку серпня композитор повернувся додому і знов поринув у свої робочі справи. Тим часом похилий вік і надмірна праця все більше позначалися на стані здоров'я Лисенка. Влітку 1912 року лікарі порадили йому поїхати лікуватися за кордон, на курорт Наугейм. Спочатку м'який, теп-

[8] Див. *Скорульська Р.* На пам'ятник Т. Шевченку //Музика. К., 1991. № 2. С. 14.

[9] *Лисенко М.* Листи. С. 423—424.

лий клімат, мінеральні води і, головне, відпочинок зробили своє: здоров'я Лисенка покращало, настрій — теж. Враження про життя на курорті композитор передав у листах до дочок Мар'яни та Катерини. Йому подобалися розкішна природа, красивий парк і озеро з лебедями, безліч квітів... У вільні від лікування дні Микола Віталійович робив невеликі подорожі по навколишніх містах і курортах, побував у Франкфурті-на-Майні, в будинку, де жив Гете, у Вісбадені та Фрідбергу, роздивлявся різні старовинні будівлі й місцеві пам'ятки.

Піаніно у Лисенка не було, грати на курорті не дозволялося; він дуже нудьгував за улюбленим заняттям і з охотою відвідував симфонічні концерти «Учора (субота) знов, уже втретє, був в симфонічному концерті. Грали 2 часті невикінченої симфонії Шуберта. Hof Opernsänger Otto Semper співав з Верді, арію з Вагнера — Вотана і Огонь, що він викликав для Брунгільди» [9]. Спогад про гарне виконання берлінською піаністкою концерту Чайковського викликав у нього гарячі слова про те, як у Європі люблять і поважають цього майстра, а водночас здивування, що «про інших російських композиторів і не чути».

20 серпня Лисенко виїхав з Наугейма додому. Шлях його лежав через Баварію, частину Богемії і Австрію до Відня, де композитор перебував добу; потім через Моравію, Сілезію і Краків прибув до Львова. Тут зустрів М. Коцюбинського з сином, що вертався з Гуцульщини. Із Львова поїхав у с. Дзвінкове, де жила на дачі його дочка Мар'яна, а згодом зібралася і вся родина.

Хоч наугеймські лікарі й запевнили Миколу Віталійовича, що лікування пішло йому на користь, та після повернення він став почувати себе гірше, ніж перед поїздкою. «Знов отікають ноги,— скаржився він дочці,— ...при ходьбі тут спочатку особливо знов появилася біль у грудях, що треба спинитись, поки кров у жилах розійдеться... Може, через те, що мало узяв купелів, старі болі ізнов даються чути» [10]. Незважаючи на це, композитор продовжував працювати, ходив на лекції в школу, писав «Ноктюрн».

Смерть підступила несподівано: навіть кращі лікарі Києва (професори Яновський і Тріштель) не пророкували нічого загрозливого. Ще ранком 6 листопада 1912 року Микола Віталійович, як завжди, зібрався йти на заняття в школу, але

[9] *Лисенко М.* Листи. С. 428.
[10] Там же.

раптом, почувши себе недобре, залишився вдома. Того ж дня його не стало...

Похорон Лисенка перетворився на грандіозну демонстрацію народної любові й пошани до славного співця. З усіх кутків міста сходилися люди і приєднувались до процесії. Студенти насилу підтримували порядок. Зібралося багато делегацій з усієї України (за свідченнями сучасників, більш як сто тисяч). Небіжчика відспівали в соборі Св. Володимира. Труну з тілом супроводжувало кілька хорів: школи Лисенка, студентські, артистичного товариства, церковний Надєждинського та ін. Через це у співі виникла деяка плутанина, що зразу ж виправив О. Кошиць, який взяв керівництво у свої руки. Коли підійшли до приміщення Троїцького народного дому (театру М. Садовського), з вікон полилися звуки жалібного маршу (з музики Миколи Віталійовича до драми «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської), але зразу ж замовкли: поліція, боячись заворушень, заборонила грати.

Смерть Лисенка стала невимовно тяжкою втратою для української музичної культури. Вона схвилювала й глибоко вразила широкі кола громадськості. Цілі номери газет присвячувалися Лисенкові, його життю і діяльності. З'явилися статті і спогади тих, хто з ним зустрічався, хто відчув на собі благотворний вплив високоталановитого музики і чарівної людини.

Сповіщення про смерть друкувалися від усіх культурних і громадських організацій. Лисенка називали українським Бояном, соловейком нового часу, великим сином України, співцем її радощів і суму. Некрологи й замітки, присвячені пам'яті Лисенка, з'явилися і в російській пресі. «Україна втратила основоположника своєї музичної школи, обдарованого композитора й збирача народних пісень»,— сповіщала «Русская музыкальная газета» [11]. «Покійний користувався величезною популярністю в Малоросії, життю якої він присвятив всі свої опери і оперети: «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», «Чорноморці», «Утоплена» та ін.»,— писала «Нива» [12].

«...З Миколою Віталійовичем зв'язані в мене спогади найдорожчих молодих літ,— писала Леся Українка з приводу смерті Лисенка,— в його хаті стільки незабутнього пережито! Старицький, Лисенко — сі імення для інших належать тільки для літератури і хисту, а для мене вони вічно викликатимуть живі образи, як імення близьких і рідних людей, що, властиво, ніколи не вмирають, поки живе наша свідомість.

[11] Русская музыкальная газета, 1912. № 47.
[12] Нива. Санкт-Петербург, 1912. № 45. С. 903.

Не знаю, чи буде хто з молодшого покоління згадувати коли про мене з таким почуттям, як я тепер згадую Миколу Віталійовича і Михайла Петровича (я все їх бачу тепер поруч!). Але я б хотіла на те заслужити...»

В словах відомого письменника Максима Горького, присвячених Лисенкові, втілилась глибока й щира любов до одного з найвидатніших представників української національної культури. В листі до М. Коцюбинського Горький писав: «Смерть Лисенка розумію як велику втрату, але, читаючи опис його похорону.., відчуваю якесь тремтіння радості в серці: як любить народ свою людину! Яка глибоко повчальна ця сумна, але така могутня, прекрасна церемонія проводів людини, що відслужила своїй справі, і як радісно відчувати, що народ зрозумів велич її праці. Прекрасна і смерть, коли вона веде за собою таке збудження життя, такий полум'яний розквіт почуття любові і поваги до покійного» [13].

Не менш високо оцінив Лисенка ще за його життя один з основоположників російського реалістичного театру К. С. Станіславський: «Я гаряче люблю українську музику. Якщо Чайковського ми називаємо чарівником російської музики, то Лисенка, цього чудового і захоплюючого красою своєї музики композитора, ми сміливо можемо назвати сонцем української музики» [14].

[13] Радянська література. 1939. № 2.
[14] МХАТ і українська театральна культура. К., 1949. С. 139.

ПІСЛЯМОВА

Творчість Миколи Віталійовича Лисенка посіла центральне місце в історії української музичної культури дожовтневого часу. Він підсумував великий період у її розвитку і на грунті глибокого вивчення життя, народної творчості та кращих класичних надбань створив українську музичну школу.

З перших кроків Микола Віталійович поринув у студіювання рідного фольклору, самобутніх народних звичаїв та обрядів, захопився українською літературою, активно розвивав і збуджував національну самосвідомість. Наперекір офіційним настановам царського уряду він усе робив для того, щоб збагнути історію свого народу, красу й глибину його культурно-мистецьких змагань.

Це яскраво проявилося в роки перебування Лисенка в університеті, під час праці мировим посередником, особливо ж після повернення з Лейпцігської консерваторії. Композитор вірив, що настане час і його народ розправить потужні крила й доможеться визначних успіхів та досягнень в усіх галузях державного, економічного і культурного життя.

Саме тому Лисенко вступив у тісні контакти з так званою старою громадою, не шкодував сил для здійснення її культурних заходів. Микола Віталійович завжди був у практичних стосунках з такими видатними українськими письменниками, вченими й митцями, як М. Старицький, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Олена Пчілка, М. Драгоманов, Леся Українка, Л. Старицька-Черняхівська, П. Житецький, В. Антонович, Т. Рильський, М. Грушевський, С. Єфремов, А. Вахнянин, Ф. Колесса, О. Сластіон і багатьма іншими. Славний митець постійно вносив значний вклад у розвиток культури свого народу.

М. Лисенко — художник-демократ. Він правдиво відображав життя простих людей, їх змагання за кращу долю. У багатьох творах Микола Віталійович активно виступав проти

сучасного йому соціального ладу. Деякі твори композитора, як наприклад, «Заповіт», «Іван Гус», «Вічний революціонер», «Три менти», «Гей, за наш рідний край», звучать як заклик до борні проти поневолення і тиранії.

Формування ідейно-художніх принципів композитора, їх кристалізація проходили під впливом Т. Шевченка. Як великий поет очолив в українській літературі її революційно-демократичний напрям, так і Лисенко став на чолі найпрогресивніших діячів української музики. Шевченко по праву вважається творцем нової української літературної мови. Лисенко ж виступив основоположником національного українського стилю у професіональній творчості.

Українська пісенна культура, народні мелодії з їх оригінальністю і національною своєрідністю визначили стиль і спрямування творчості М. Лисенка, стали для нього постійним і невичерпним джерелом натхнення. Не дивно, що вивчення закономірностей українського музичного фольклору, народність у широкому розумінні слова цікавили Лисенка з перших кроків його свідомої діяльності. Проблему народності в музиці композитор ніколи не зводив до цитатного використання фольклорних інтонацій і мотивів. Він завжди прагнув до стильової єдності власної музики з народною. Розуміючи фольклор як специфічне відображення об'єктивної дійсності, Лисенко надавав йому неминущого значення у творчій діяльності.

Багато цінних думок з цього приводу він висловив у листах до Ф. Колесси. Ставлячись з симпатією до молодого західноукраїнського вченого, фольклориста і громадського діяча, Лисенко гостро, з принципових позицій критикував його творчість за те, що в ній недостатньо проявлявся національний елемент, що вона, траплялось, засвідчувала чужі впливи тогочасного західноєвропейського міщансько-бюргерського музикування. Щоб довести свої положення і показати хибний шлях, на якому перебував Колесса у своїй творчості, Лисенко вдався до обширних, глибоких змістом теоретичних екскурсів, з'ясовував закони музичної будови українських мелодій. Тим самим він підкреслив, що, крім інтуїтивного відчуття народності, якого можна набути участю в народному музичному побуті, кожному молодому митцеві необхідна наука про фольклор, де б у доступній формі узагальнювались його основні теоретичні засади.

Листи М. Лисенка до Ф. Колесси сприймалися як справжні теоретичні розвідки, у яких стисло й водночас гранично ясно викладено закономірності українського музичного фольклору. Композитор ніде не закликав пасивно наслідувати

його закономірності. Він завше підкреслював, що народні мелодії — це животворний грунт, необхідний для проростання таланту і виховання художника справді народного, не знівельованого якимись формулами чи догмами.

Велику увагу приділяв Лисенко обробками народних пісень. Він був першим українським композитором, який підійшов до цієї проблеми, керуючись справді науковими засадами. Микола Віталійович розробив методологію даного процесу, основна суть якої полягає в досягненні відповідності народному зразкові образних характеристик, вживаних тим чи тим автором, як також усіх елементів музичного вираження. Лисенко різко виступав проти тих, хто пробував нав'язати фольклорній мелодії чужий їй гармонічний одяг. Наприклад, він часто критикував О. Рубця за його спроби втиснути українські пісні у не властиві їм суворі діатонічні рамці. Водночас композитор заперечував надмірну хроматизацію народних наспівів, що так само чужа їм, як і надмірний діатонізм: «Не кожна пісня українська є діатонічна; до неї й мірка повинна бути інакша, м'якіша, але все ж не пересадно хроматична в її гармонізації, до якої, приміром, дійшла гармонізація європейських творів, словом, остільки, оскільки сам матеріал мелодійний пісні тоє припускає» [1],— писав Лисенко до Ф. Колесси.

Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури. Лисенко закликав записувати лише справді фольклорні пісні, в яких відбито дух народного творчого генія. Тому зрозумілими є його різкі виступи проти різних чужорідних впливів. Він пристрасно закликав захищати пісню від проникнення в неї антинародних і антихудожніх елементів, засуджував так звані «солдаччину» й «цивілізацію». Звісно, Лисенко не мав на увазі складені простими людьми солдатські пісні, в яких таврується рекруччина — «распроклятая злодейка служба царская». Він справедливо засуджував солдафонщину типу «Соловей, соловей, пташечка...», зразки якої намагалися прищепити своїм вихованцям «блюстители духа» царського воїнства — єфрейтори і фельдфебелі. І не проти цивілізації, не проти культури міста виступав композитор. Він гнівно таврував «лакузацію» (так Лисенко дотепно називав «культуру» лакуз — панських прихвостнів, лакеїв, писарчуків з «присутствій» тощо), «фольклор» люмпенів, «блатні» пісні, різноманітні «романци», позначені убивчою пошлятиною, аморальн-

[1] *Лисенко М.* Листи. С. 275.

ністю, відсутністю будь-якої художності. Проте Лисенко помилявся, коли вважав, що інтелігент, зібравши й належним чином обробивши справді народні пісні, вже тільки цим міг врятувати маси трудівників від цих згубних впливів.

Усе життя М. Лисенко змагався за національну самобутність українського мистецтва і якнайтісніше пов'язував це з боротьбою за народність. Поняття народності він розумів широко, воно нерозривно пов'язане в нього з історичною правдивістю, з любов'ю до батьківщини, з повсякденним життям.

У фольклористичних працях Микола Віталійович уперше висвітлив такі важливі питання теорії національних мелодій, як інтонаційна структура, метро-ритміка, багатоголосся і ладо-гармонічна будова. Хай вони і не були ним до кінця розв'язані, проте цінні думки його з цього приводу мали значний вплив на праці українських фольклористів — П. Сокальського, Ф. Колесси, Д. Ревуцького, К. Квітки, М. Грінченка, молодших вчених З. Василенко, О. Правдюка, Л. Ященка.

У роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко обстоював помилкове твердження про квадратність і симетричність метро-ритмічної будови народних мелодій. Він вважав це однією з національних рис українського музичного фольклору. Мабуть, сам композитор згодом переконався у помилковості цього положення і присвятив даному питанню розгорнений теоретичний лист до редакції газети «Заря», в якому переконливо довів протилежне, а саме, що метро-ритміка української народної музики позначена багатством і розмаїтістю. У цьому ж листі автор поставив питання про варіантність народної творчості.

У роздумах про походження української музики Лисенко спочатку також перебував на хибних позиціях. У листах до Колесси, так само як і в роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», він висловлював думку про походження її з старогрецької. Проте пізніше (і не без впливу П. Сокальського) він відчув певну хибність своєї настанови і визнавав, що так звані грецькі лади характерні не тільки для української народної музики, а й для фольклору багатьох інших народів. «Звичайна річ, що ці мелодії,— писав Лисенко про щедрівки, колядки і веснянки,— більш, ніж які інші, збудовані не на сучасному нам мажорі й мінорі європ(ейській) гами, а на звукорядах (тетрахордах), *спільних усій прадавній музиці почастно грецьким ладам...*»[2] (курсив наш.— *Авт.*). Цей вислів свідчить, що і в даному питанні Лисенко поступово ставав на вірні позиції.

[2] *Лисенко М.* Листи. С. 270.

Лисенко приходить до правильного висновку, що проблему побудови української музичної культури, зокрема народності, не може бути успішно розв'язано без творчого використання прогресивних принципів і традицій світової науки й культури.

Микола Віталійович завжди був гарячим прихильником прогресивної російської музики і музики інших народів. Борючись проти низькосхиляння перед міщансько-бюргерською культурою, він ніколи не заперечував визначних мистецьких досягнень таких майстрів, як Глінка, Мусоргський, Римський-Корсаков, Чайковський, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, закликав вивчати їх творчість, застосовувати їх досягнення у змаганнях за розквіт української музичної культури. Особливо ж цінував художників, у творчості котрих яскраво проступала народність. Славного норвезького композитора Е. Гріга він називав «представником реально-народного напрямку»; «Шуберт — теж народник у піснях». Український митець високо ставив спадщину одного з найбільших композиторів світу — безсмертного польського музиканта Фрідерика Шопена, якого за народність музичної творчості називав «народником-поляком».

Лисенко — художник-патріот. Власну творчу працю він розумів як служіння вітчизні й своєму народові. «Не моє особисте» «я» мені любе в моїх роботах,— писав Микола Віталійович в одному з листів до Ф. Колесси,— бо я освічений собі чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю й працюю на користь їй. Під цим стягом тільки і повинно ходити й ділати»[3].

Любов до батьківщини й національної культури, висока ідейність, реалізм і народність — ось до чого закликав Лисенко у своїй творчій та музично-громадській роботі, ось що було його дороговказом на шляху до ідейно-художніх вершин демократичного мистецтва.

М. Лисенко сформував і розвинув майже всі існуючі в українській музичній творчості жанри. В його спадщині є значна кількість опер та інших музично-драматичних творів, багато хорів, романсів і камерно-інструментальних композицій.

Операм Лисенка належить важливе місце в історії української музики. Спираючись на досягнуте російськими та західноєвропейськими композиторами, використовуючи досвід

[3] *Лисенко М.* Листи. С. 267.

С. Гулак-Артемовського, П. Ніщинського, П. Сокальського і кращі традиції українського театру, Лисенко, по суті, вказав шляхи розвитку різних жанрів української опери, здебільго для неї ще не відомих. У його творчості вперше оформилася історико-героїчна народна музична драма, опера ліричнопобутова та казково-фантастична, дитяча, опера-сатира, політичний памфлет тощо. В них Лисенко рішуче відкинув дилетантизм, властивий багатьом музично-драматичним творам його попередників, став на шлях професіональної майстерності. Національна визначеність, життєва правда, яскравість, щирість музичної мови, тісно пов'язаної з фольклором, почуття співзвучності музики з сценічною стороною сюжету, вміння розгортати драматичну дію і накреслити рельєфні образи — все це, поєднане із своєрідною творчою індивідуальністю, становить риси, властиві Лисенкові як музичному драматургові.

Величезне значення в українській культурі має музика Лисенка до «Кобзаря» Шевченка. Обширний цикл охоплює понад 80 творів і складає справжню скарбницю чудових зразків різних форм та жанрів вокальної музики. Композитор, як відомо, був одним з кращих інтерпретаторів Шевченкової поезії. Він переконливо втілював у музиці і гнівний заклик до помсти за поневолений, скривджений народ, і епіко-героїчні картини боротьби за народне щастя, і глибокофілософські узагальнення, і щирі, зворушливі ліричні почуття.

Такий широкий тематичний обсяг викликав і різноманітність музично-виражальних прийомів. Використовуючи вже існуючі засоби художньої виразності, Лисенко творчо їх переусвідомлював, застосовував у нових, оригінальних сполученнях з метою досягнення співзвучності змісту й форми. Так з'явився новий для української музики тип кантати-поеми, своєрідна форма монолога, що поєднує виразові особливості солоспіву й оперної арії, пісня-романс, пісня-дума тощо.

Для солоспівів Лисенко відбирав переважно ліричні тексти, здебільшого про жіночу та дівочу долю; зустрічаються також пісні жартівливі й танцювальні. В цьому також не можна не вбачати безпосереднього впливу народнопісенної культури. Адже відомо, що пісні саме такого змісту найчастіше зустрічаються в українському музичному фольклорі.

Своєю формою солоспіви наближаються до куплетної (по-різному видозміненої в залежності від змісту) або куплетно-варіаційної структури. Мелодичні, ладо-гармонічні й метро-ритмічні особливості цих творів випливають з народних ліричних і танцювальних мелодій. Фактура фортепіанного супроводу майстерна, проста й прозора. Вона часто нагадує звучання народних інструментів — бандури, ліри, троїстої музики.

В монологах, насичених, як правило, лірико-філософським чи громадським змістом, переважає вільне, майже імпровізаційне розгортання музичних думок, властиве епічним жанрам народної творчості. Мелодика монологів поєднує елементи струнки, завершеної, побудови (як пісенної, так і оперної) з ритмічно вільним речитативом.

Вокальні ансамблі Лисенка на тексти Шевченка також тісно пов'язані з народними піснями. В той же час вони мають багато спільних рис з романсовою творчістю композитора. Тематика їх охоплює здебільшого ліричні образи: кохання, жіноча доля, картини природи. Композитор показав тут майстерність ансамблевої техніки. Структура вокальних ансамблів здебільшого гармонічна, але зустрічаються також різні поліфонічні прийоми: імітації, підголоски, контрастне зіставлення голосів тощо.

Музика до «Кобзаря» — безсумнівно, вельми цінний внесок у світову творчість. Глибоко пройнявшись поезією Шевченка, Лисенко написав ряд таких композицій, котрі стали надбанням народу: вони живуть і побутують ніби справжні фольклорні зразки («Ой одна я, одна», «Садок вишневий коло хати» та ін.).

Інструментальним жанрам Лисенко присвятив порівняно менше уваги, ніж вокальним, і це природно: його більш приваблювала музика, пов'язана з словом. Проте значними є досягнення композитора у фортепіанній галузі. Тут він свідомо поставив собі за мету створити професіонально досконалий концертний і педагогічний репертуар, якого доти в українській музиці майже не існувало. Крім того, не варто забувати, що Микола Віталійович був прекрасним піаністом і добре володів виражальними можливостями інструмента. Технічна майстерність, завжди підкорена змістові виконуваного твору, виразна, рівна, сповнена глибоких думок гра, артистичність у кращому розумінні цього слова — такі характерні риси, властиві Лисенкові-піаністові. Він відзначався тонким умінням розкрити задум автора і передати його слухачам у яскравій зрозумілій формі.

Своєю педагогічною діяльністю Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні. З його школи вийшло багато визначних діячів українського музичного мистецтва.

Безпосередніми продовжувачами кращих творчих традицій М. В. Лисенка в українській музичній культурі були ком-

позитори К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович. К. Стеценко у своїй композиторській діяльності розвивав майже всі ті музичні жанри, в яких працював Лисенко. Особливо проявився його вплив у хорових творах Стеценка, які належать до золотого фонду української музичної літератури. Значну увагу камерній вокальній та інструментальній музиці приділяв Я. Степовий. Художньо-творчі настанови, властиві Лисенкові в аналогічних жанрах вплинули і на формування стилю Степового. Майже вся музична спадщина М. Леонтовича становить обробки народних пісень без супроводу. Він творчо сприйняв і розвинув далі ті художньо-естетичні принципи, за які боровся Лисенко в своїх теоретичних працях і на грунті яких він провадив роботу в галузі мистецького опрацювання народних пісень. Відомий вислів М. Леонтовича про те, що «...досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв'язані із народною піснею, бо пісня як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т. ін.)» [4], цілком випливає з естетичних засад М. Лисенка і є їх подальшим розвитком.

Творча спадщина Миколи Віталійовича стала відкритою для всіх людей лише тепер. Його кращі композиції посіли певне місце в репертуарі співаків-солістів, самодіяльних і професіональних хорових колективів, оперних театрів. Велику роль в освоєнні багатющої спадщини Лисенка відіграли майстри сучасної української музики. Завдяки благородній праці Л. Ревуцького, Б. Лятошинського і поета М. Рильського по-справжньому зазвучав «Тарас Бульба». Б. Лятошинський переклав для симфонічного оркестру ряд фортепіанних творів Лисенка, заново інструментував кантату «На вічну пам'ять Котляревському». В. Борисов здійснив оркестрову редакцію фантазії «Козак-шумка», М. Скорик — Симфонії, М. Вериківський, а також Л. Колодуб — опери «Утоплена», В. Нахабін — «Енеїди». Прекрасну оркестровку «Наталки Полтавки», котра в оригіналі була розрахована на невеличкий театральний ансамбль, зробив М. Скорик. Нові редакції опер «Утоплена» і «Ноктюрн» здійснив С. Людкевич. Музика М. Лисенка звучить нині не тільки на його батьківщині, а й за її межами. Особливою популярністю користується «Наталка Полтавка». Її ставили як професіональні, так і самодіяльні колективи. Нерідко ця чудова народна опера звучить в оригіналі — українською мовою.

Такого ж поширення набули солоспіви Лисенка, котрі

[4] *Леонтович М.* Збірка статей і матеріалів. К., 1947. С. 49.

звучать нині в багатьох країнах світу. Микола Віталійович — перший з українських майстрів музики, твори якого вийшли на міжнародну естраду і завоювали щиру любов мільйонів зарубіжних слухачів. Особливого розголосу, зосібна у слов'янських країнах, набули записи й обробки народних пісень, фольклористичні дослідження нашого композитора. Саме завдяки цим працям його ім'я поступово пов'язувалося з оригінальною творчістю митця на ниві української музики.

Як відомо, Микола Віталійович не цурався фольклору й професіональної музики слов'ян. Про це свідчать його сумісна поїздка з приятелем О. Русовим у Гуцульщину, Сербію і Болгарію у 1873 році, концерти слов'янських пісень, влаштовувані композитором у Києві та Петербурзі, його знайомство й листування з видатними діячами культури Я. Прохазкою і Л. Кубою (Чехія), Ф. Кугачем (Хорватія), І. Шишмановим (Болгарія) та ін. Перелічені особи чимало зробили для популяризації імені М. Лисенка у слов'янському світі. Проте інтерес до нього проявили також діячі інших країн. Це, зокрема, засвідчує листування Миколи Віталійовича з відомим французьким фольклористом і композитором Ж. Тьєрсо. [5].

Природно, що творчість М. Лисенка й донині щиро шанована в різних колах української еміграції в країнах Західної Європи, особливо ж у США й Канаді. Його твори часто виконуються під час різних урочистостей.

Спадщина М. Лисенка відіграла важливу роль у змаганнях за високоідейну, реалістичну музику. Художньо-естетичні принципи українського класика, його досягнення в галузі перетворення образних багатств і стильових особливостей народнопісенної культури справили великий вплив на становлення й розвиток творчості таких визначних українських майстрів, як К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, Я. Степовий, В. Барвінський, М. Вериківський, В. Кирейко, П. Козицький, С. Людкевич, Г. Майборода, П. Майборода, Л. Ревуцький та ін.

Український народ свято шанує пам'ять основоположника національної музики Миколи Віталійовича Лисенка за його великий трудовий і громадський подвиг, за невгасиму любов до простих трудівників, за прекрасні мелодії, котрі ще довго звучатимуть у душах і серцях тих, хто цінує справді народне мистецтво.

[5] Див.: Українська музична спадщина. К., 1989. (*Булат Т.* З історії міжслов'янських культурних взаємин. М. В. Лисенко в листуванні сучасників).

СПИСОК ТВОРІВ

І. ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

ВИПУСК ПЕРШИЙ

1. Ой зійшла зоря вечоровая
2. Оженився козак
3. Ой пила, пила та Лемериха
4. Ой пила, пила та Лемериха (II варіант)
5. Ох і ти, гетьмане
6. Ой пущу я кониченька в саду
7. Ой ще не світ, ой ще не світ, ой ще не світає
8. Ой у полі та й у Баришполі
9. Та не жур мене, моя мати
10. Ох і горе, горе, нещаслива доле
11. Ой у лузі та і при березі
12. Максим козак Залізняк
13. Гей, не дивуйте, добрії люди
14. Ой косить хазяїн та на сіножаті
15. Ой і не стелися, хрещатий барвінку
16. Ой у полі криниченька
17. Ой глибокий колодязю, золотії ключі
18. Ой попливи, вутко, проти води прудко
19. Ой і зрада, карі очі, зрада
20. Ой мати, мати, мати
21. Ой гаю мій, гаю
22. Ой гаю мій, гаю (II варіант)
23. Ой гаю мій, гаю (III варіант)
24. Чи ти, милий, пилом припав
25. Зеленая ліщинонько
26. Ой на гору козак воду носить
27. Ох і повій, повій, буйний вітре
28. Та бодай тая степовая
29. Та бодай тая степовая (II варіант)
30. Лугом іду, коня веду
31. Дощик, дощик, капає дрібненько
32. Ой не шуми, луже, зелений байраче
33. Ой учора орав
34. Ой чи цвіт, чи не цвіт
35. Ой ішов я вулицею раз, раз
36. Ой джигуне, джигуне
37. Чумарочка рябесенька
38. Чорна гречка, білі крупи
39. Коли б мені, господи
40. Король (танок).

ВИПУСК ДРУГИЙ

І. Пісні козацькі

1. Дума про Палія і Мазепу
2. Про Швачку
3. Про Саву Чалого
4. Про руйнування Січі
5 Про Харька
6. Ой негаразд, запорожці
7. Гомін, гомін по діброві
8. Ой не пугай, пугаченьку
9. Ой крикнула лебідонька

ІІ. Пісні чумацькі

10. Ой з-за гори, та із-за крутої
11. Ой чумаче, чумаче
12. Ой по горі сірі воли ходили

ІІІ. Пісні бурлацькі

13. Ой що ж бо то та й за ворон
14. Та не спав я нічку
15. Та забіліли сніги

IV. Пісні рекрутські

16. Та поза -садом-виноградом
17. Ой по горах та сніги біліють

V. Пісні побутові

18. У Києві на ринку
19. Да туман яром
20. Да жила собі да удівонька
21. Казав мені батько
22. Ой ти, місяцю-зоре
23. Щось у лісі зашуміло
24. Ой ходила дівчина бережком
25. Ой у полі озерце
26. Ой запив козак, запив
27. Ой важу я, важу
28. Вийду я на гіроньку
29. Ой ненько, ненько, зацвіло серденько
30. Туман, туман по долині
31. Розвивайся ти, дубочку
32. Ой я в батька єдиниця
33. Ох і вийду я за ворітечка
34. Ой, зійди, зійди, ясен місяцю
35. Ой по горах, по долинах
36. Ой піду ж я лісом-бором
37. Не хилися, сосно
38. Ой не світи, місяченьку
39. Горе мені на чужині
40. Ой, Гандзю, милостива

ВИПУСК ТРЕТІЙ

І. Історичні пісні

1. Про Калнишевського
2. Про Нечая

3. Про Байду (2 вар.)
4. Тече вода з-під каменю
5. Що в Києві на риночку
6. Добрий вечір тобі, зелена діброво

II. Чумацькі й бурлацькі пісні

7. Ой летів пугач та понад возами
8. Ой горе тій чайці
9. Вилітали орли з-за крутої гори

III. Сімейні пісні

10. Ой ти, багачу
11. Ой оре Семен, оре
12. Що молода жінка з старим мудрувала
13. Ой хмелю ж мій, хмелю
14. Тяжко-важко, ой хто кого любить
15. Ой у полі билиночка колихається

IV. Пісні про горе й кохання

16. Ох, і бачиться лісок невисок
17. Не співайте, півні
18. Ой чиї ж то воли по горі ходили
19. Та й за тучами громовими
20. Ой жаль мені вечірочка
21. Що сама ж я, сама, як билиночка в полі
22. Ой сама ж я, сама пшениченьку жала
23. Ой щось мені нелегко
24. Чи я вплила, чи я вбрела
25. Ой жаль мені, жаль
26. Тихо Дунай воду несе
27. Да коли б мені доля
28. Ой не стукай, вражий сину, не стукай
29. Ой у лузі-лузі гей, ходять волики в плузі
30. Ой у полі криниченька одна
31. Да болять ручки-ніжки
32. Ой ішов козак з косовиці
33. Ой перепеличка
34. Що за слава в світі стала
35. Без тебе, Олесю

V. Пісні жартівливі

36. Коли б мати не била
37. Да куди їдеш, Явтуше?
38. Як поїхав мій миленький
39. Чом, чом чорнобров

VI. Міщанські (міські) ремісницькі пісні

40. Про Купер'яна

ВИПУСК ЧЕТВЕРТИЙ

I. Пісні історичні

1. Про Нечая (6 варіантів)
2. Про Харька і Гнатка

3. Зажурилась Україна
4. Про Михайла
5. Про Довбуша (опришка в Галичині) (2 варіанти)

II. Козацькі, чумацькі, бурлацькі

6. Про Голоту (3 варіанти)
7. Ой в городі на ростоці
8. Та на біду, на горе козак уродився
9. Ой пили, пили козаченьки
10. Ой на горі огонь горить
11. Гей, шпориш по дорозі
12. Ой у Києві та на городищі
13. Гей, у степу криниченька
14. Та запив чумак
15. Їде чумак у дорогу
16. Ох, і я з горя та з печалі

III. Вуличні парубочі

17. Вулиця гуде, гей! де козак іде
18. Ревуть воли, шумлять лози
19. Ой з-за гори, з-за крутої

IV. Родинні

20. Побратався сокіл із сизеньким орлом (2 вар.)
21. Ой з-за гори та буйний вітер віє (2 вар.)
22. Та коли б мати знала, що то за досада
23. Ой добрая годинонька була

V. Про горе, любощі, зраду

24. Ой чи воленька, чи неволя
25. Ромен-зілля та й у кучері в'ється
26. Ой там за горою, та за кремінною
27. Та нема гірш нікому, як тій сиротині
28. Що сьогодні я тута
29. Їду ж бо я, їду, коня попасаю
30. Ой ти, місяцю-зоре
31. Щасливому по гриби ходити
32. Ой мала я два садочки
33. Гиля, гиля, сірі гуси на тихую воду
34. Плине качур по Дунаю
35. Жалі мої, жалі, великі немалі
36. Бескиде зелений, в три ряди саджений
37. Маріє, Маріє, та чого ходиш-нудиш? (2 вар.)

VI. Жартівливі

38. Чом, чом не прийшов
39. Задумав дідочок
40. Ой мій милий умер, умер

ВИПУСК П'ЯТИЙ

I. Пісні циклу козацького

1. Про Перебийноса (словесний переспів пісні про Нечая з самостійним мотивом)

2. Ой не знав козак
3. У городі у Тамані
4. Ой під лісом та під Лебедином

II. Пісні родинні (сімейні) побутові

5. У суботу рано-пораненьку
6. Ой у неділеньку рано-пораненьку
7. Ой зав'яла червона калина
8. Ой у Галі свекруха лихая
9. Ой з-за гори дощик
10. Голівонька моя бідная (2 варіанти)
11. Ой давно-давно я в батька була
12. Чорна хмара наступає
13. Вийду за ворота

III. Пісні рекрутські, вуличні, парубочі

14. Калинонька та малинонька (2 вар.)
15. Ой гай, мати
16. Ой кряче, кряче та чорненький ворон
17. Ішов козак дорогою
18. Ой здорова, чорноброва
19. Тепер моя головонька в горі
20. Куди вітер віє, то туди я й хилюся (2 вар.)
21. Пливе щука з Кременчука
22. Чом дуб не зелений
23. Та зеленая горішина
24. Ой відсіль гора (2 вар.)
25. Копав же я та криниченьку (2 вар.)
26. Ой бувай здорова

IV. Пісні про жіноче горе, любощі, зраду

27. Ой прибудь, прибудь, хоч коня добудь
28. Ой ти, горо крем'яная
29. Ой у лісі клен-дерево різно (2 вар.)
30. Беру воду та з перебroду
31. Ой приїхав мій миленький з поля
32. Ой ти, дубе кучерявий
33. Та малісіньке солов'ятко
34. Під горою деркач дере
35. На вгороді калина
36. Стояла на колодці
37. Ой умер, умер та козаченько (2 вар.)
38. Про Петруня

V. Пісні бесідні, жартівливі

39. Про чечотку
40. Ой кумо, кумо, добра горілка

ВИПУСК ШОСТИЙ

I. Пісні змісту історичного

1. Гей, ой поїхав та пан Лебеденко (гайдамацька)
2. Ой колись була в степу воля
3. А що із-за гори вилітав сокіл
4. Ой тисяча сімсот дев'яносто першого року

II. Пісні родинні (сімейні), побутові

5. Жила вдова на Подолі (про розбишак)
6. Ой умру ж бо я, умру
7. Чоловіче мій, дружино моя
8. Журба за журбою, туга за тугою
9. Піди, хлопче, та введи а коника вороного
10. В темнім лісі, в темненькім лісочку (невольницька)
11. У неділю поза сіллю
12. У неділю рано-пораненьку
13. Ой коли б я знала, а що тепер буде
14. Ой жила удівонька та на роздолі
15. Ой три сестриці-жалібниці
16. Чорна хмара наступає
17. Ох у неділеньку, рано-пораненьку (про Коваленка)
18. Ой виорю пивку широкую
19. Чого, мила, губи дмеш?
20. Не одна година од бога настала
21. Ой журавлю, журавлю
22. Ой хмариться, дощ буде

III. Пісні парубочі, вуличні

23. Ой запив козак та запив бурлак
24. Ой піду я понад море
25. Журба ж мене сушить
26. Калино-малино, чого в лузі стоїш?

IV. Пісні дівочі про кохання, любощі, зраду

27. Ой жаль, мати, вечірочка (вечірня)
28. Та пожену я на яр товар (вечірня)
29. Ой під горою, під кам'яною
30. Пливе човен, води повен
31. Козак виїжджає, дівчинонька плаче
32. Ой боже, боже, що бо те кохання зможе (2 вар.)
33. Коло броду брала дівка воду
34. Ой зійди, зійди, зіронько вечірняя (вечірня)
35. Йдуть корови та із діброви (вечірня)
36. Молода дівчина шинкувала

V. Пісні жартівливі

37. Ой на горі санчата
38. Чи ти мені, серденько, мила
39. Солом'яні бички мав
40. Дівчино моя, ти ж моя мати

ВИПУСК СЬОМИЙ

I. Родинні (сімейні)

1. Ой вийду я на гору
2. Ой у полі конопельки
3. Через сад-виноград
4. Прийшов милий у рік із дороги
5. Світи, світи, місяченьку
6. Продай, милий, сиві бички (комічна)
7. Ой боже, боже, яка я нещаслива
8. На долині дуб

9. Ой є в мене три журі
10. Тече річка невеличка
11. Ой головко моя бідна
12. Сама ж бо я, сама
13. Чоловіче, чоловіче, ти дай мені раду (комічна)

II. Про кохання

14. Ой з-за гори місяць сходе
15. Ой у лузі на галузі (горе дівчини-покритки)
16. На добраніч усім на ніч
17. Ой піду я до млина
18. Висока верба, тонка галуза
19. Ой ти, дівчино, червона калино
20. Ой там на долині Василь сіно косе (зрада)
21. Ой на горі калина
22. Ой коню мій, коню, золотая грива
23. Ой червона калина, а біле зеренце
24. Ой чия то хата з краю
25. По тім боці за Дунаєм
26. Бодай же ти, дівчиноньку
27. Ой Сербине, Сербиночку (чари кохання)
28. Ой маю я чорні брови

III. Дівочі (веселі)

29. На вулиці скрипка грає
30. А у тих багачок

IV. Удовині чари

31. Ой за лісом за темненьким

V. Туга на чужині

32. Ой піду я в ліс по дрова
33. Закувала зозуленька (дівоча туга)

VI. Пісні чумацькі

34. Їхав чумак та у Крим

VII. Рекрутські

35. Налетіли гуси
36. Ой зірву я три листочки

VIII. Бурлацькі

37. Вчора була суботонька

IX. П'яницькі

38. Ой пила я в місті з кумом
39. Журо моя, журо

X. Знесення панщини

40. Благодарим нашому цареві

XI. Соціальна кривда

41. У неділю уночі

XII. Пташине весілля

42. Що щеголь гадає

ЗБІРНИК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ХОРУ

ПЕРШИЙ ДЕСЯТОК

1. Про Байду — *істор.*
2. Ой на горі та женці жнуть — *істор.*
3. Ох і горе, горе — *козац.*
4. Та щука-риба в морі — *паруб. вул.*
5. Ой і не стелися, хрещатий барвінку — *чум.*
6. Гуляв чумак на риночку — *чум.*
7. Ой там за Дунаєм — *паруб. вул.*
8. Ой із-за гори та буйний вітер віє — *родинна*
9. Нащо було старому женитися — *жарт.*
10. Та туман яром котиться

ДРУГИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой Січ-мати — *іст.*
2. Ой Морозе та Морозенку —*іст.*
3. Ой пущу я кониченька в саду — *козац.*
4. Ой у полі два явори — *чум.*
5. Ой гаю мій, гаю — *жін. доля*
6. Гей! По синьому морю
7. Ой п'є козак, п'є — *жін. доля*
8. Ой любив та кохав — *люб., жарт.*
9. Ой та спився козак, спився — *козац.*
10. Ой послала мене мати — *жарт.*

ТРЕТІЙ ДЕСЯТОК

1. Гей гук, мати, гук — *бурл.*
2. Розлилися круті бережки — *козац.*
3. Та забіліли сніги — *бурл.*
4. Що по горах сніги лежать — *чум.*
5. Ох і закувала сива зозуленька — *побут.*
6. Туман яром, пшениченька ланом — *про кох.*
7. Ой на горі василечки сходять — *про враду*
8. Та нема гірш нікому, як тій сиротині — *родинна*
9. Ой знати, знати, хто кого любе — *люб., жарт.*
10. Час додому, час

ЧЕТВЕРТИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой наступає та чорна хмара — *козац.*
2. Ой бре море, бре! — п'яницька
3. Ой чи це ж той бурлацюга — *бурл.*
4. Ой по горах та сніги біліють — *рекрут.*
5. Ой під горою, під перевозом — *кох.*
6. Ой гиля-гиля, гусоньки — *кохан.*
7. Не топила, не варила — *жарт.*
8. Коло млина, коло броду — *кох.*
9. Спать мені не хочеться — *люб., жарт.*
10. Ой та не люби двох — *люб., жарт.*

П'ЯТИЙ ДЕСЯТОК

1. Та тече вода з-під города — *вул.*
2. Ой та вітер повіває — *родинна*
3. Ой по горі вівчар вівці ганяє — *вул. паруб.*

4. Кому воля, а кому неволя — *рекрут.*
5. Сидить дід на печі — *жарт.*
6. Ой там за яром брала дівка льон — *вул.*
7. Куди вітер віє — *вул.*
8. Ой вийду я на гіроньку — *кохан.*
9. Ой чий же це двір — *люб., жарт.*
10. Гарбуз білий качається — *жарт.*

ШОСТИЙ ДЕСЯТОК

1. У Києві на ринку — *чум.*
2. У містечку Богуславі — *істор.*
3. Пасіться, сірі воли — *вул.*
4. Котилася та зоря з неба — *вул.*
5. По той бік гора — *вул.*
6. Та понад берегами — *кох.*
7. Копав же я та криниченьку — *кох.*
8. Ой гай, мати, гай зеленeнький — *кох.*
9. Ой що ж то за шум учинився — *жарт.*
10. По опеньки ходила — *жарт.*

СЬОМИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой у полі три криниченьки — *люб.*
2. Ой жила вдова на краю села — *род.*
3. Козак од'їжджає — *люб.*
4. Пожурилися молоді хлопці — *істор.*
5. Ой ляше, ляше — *істор.*
6. Гей по морю синьому — *родинна*
7. Пливе човен води повен — *люб.*
8. Козаченьку, куди йдеш? — *люб.*
9. Ой летіла горлиця через сад — *вул.*
10. Верховино, ти світку наш — *коломийка*

ВОСЬМИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой ізійду я на могилу — *сім.*
2. Шумить-гуде дібрівонька — *люб.*
3. Ой між вашою та громадою — *козац.*
4. Пішла Оляна до броду — *побут.*
5. Ой утеряв соловейко голос — *люб.*
6. Ой з-за гори, з-за крутої орел воду носить — *вул.*
7. Та туман яром — *люб.*
8. Ой що ж бо то та й за ворон — *козац.*
9. На вгороді калинонька — *люб.*
10. Нехай же нас бог рятує — *побут.*

ДЕВ'ЯТИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой і негаразд, запорожці — *іст.*
2. Ой сів пугач на могилі — *іст.*
3. Максим козак Залізняк — *іст.*
4. Тече річка бережками — *кох.*
5. Червона калина та й у лузі стояла — *рекрут.*
6. Посію я конопельки — *кох.*
7. Гей, знаться, знаться, догадаться — *кох.*
8. Ой у полі озеречко — *кох.*

9. Чом, чом не прийшов? — *люб., жарт.*
10. Полюбила коваля — *люб., жарт.*

ДЕСЯТИЙ ДЕСЯТОК

1. За Сибіром сонце сходить — *іст.*
2. Ой наварили ляхи пива — *іст.*
3. Гей послухайте, гей повидайте — *іст.*
4. Ой з-за гори, та із-за крутої — *чум.*
5. Червоная ой та калинонька на яр подалася — *люб.*
6. Ой ти, зіронько та вечірняя — *вул.*
7. Ой ковалю, молодий ковалю — *побут.*
8. Ой тихая вуличенька, тиха — *люб.*
9. Кучерява Катерина — *жарт.*
10. Як поїхав мій миленький до млина — *жарт.*

ОДИНАДЦЯТИЙ ДЕСЯТОК

1. Про Морозенка — *іст.*
2. Ой 1791 рік— *іст.*
3. Привертали вільні чумаченьки — *іст.*
4. Ой з-за гори, гей, та вилітали орли — *чум.*
5. Ой чого селезень смутний, невеселий — *кох.*
6. Ох і закладався сизий орел — *епічна*
7. Ой у полі круті гори — *жін. доля*
8. Вітер, вітер коло хати — *жарт.*
9. Та казала мені Солоха: «Прийди» — *люб., жарт.*
10. Гей, Волошин сіно косить — *жарт.*

ДВАНАДЦЯТИЙ ДЕСЯТОК

1. Ой горе, горе не солдатськеє життя — *рекрут.*
2. Туман, туман туманами — *кох.*
3. Гей ой чиї ж то сірі воли — *кох.*
4. Ой у полі билиночка коливається — *паруб. вул.*
5. Ой по горах, по долинах — *кох.*
6. Чогось мені трудно-нудно — *кох.*
7. Пливе човен, води повен — *кох.*
8. Ой не цвіти буйним цвітом — *кох.*
9. Дівчинонько вірнесенька — *кох.*
10. Чи я не хазяйка, чи не господиня — *жарт.*

ПІСНІ ДЛЯ ХОРУ З ФОРТЕПІАНО

1. Виїхав Гонта
2. І шумить, і гуде
3. Коли б мені, господи
4. Король
5. На горі, горі, їдуть мазурі
6. Ой ішов я вулицею раз, раз
7. Ой крикнула та лебідонька
8. Ой на горі та женці жнуть
9. Ой сяду я край віконця
10. Ой у лузі, при березі
11. Ой у лузі та і при березі
12. Ой час-пора та до куреня
13. Ой чи цвіт, чи не цвіт
14. Та веселая та бесідонька

15. Та забіліли сніги
16. Та поза садом-виноградом
17. Чорна гречка, білі крупи

ПІСНІ ДЛЯ ХОРУ БЕЗ СУПРОВОДУ

1. Дівка в сінях стояла
2. Добривечір, дівчино
3. Гарбуз білий качається
4. Гей, не дивуйте, добрії люди
5. Зажурилась Україна
6. Казав мені батько
7. Коли б мені, господи
8. «Коломийки»
9. Максим козак Залізняк
10. Набирали некрутиків
11. На тім боці, на толоці
12. Нащо було старому жениться
13. Ніхто ж не винен, сама я
14. Од Києва до Лубен
15. Ой бре море, бре
16. Ой був та нема
17. Ой вже чумак дочумакувався
18. Ой внадився журавель
19. Ой гаю мій, гаю
20. Ой гук, мати, гук
21. Ой дівчина-горлиця
22. Ой за гаєм, гаєм
23. Ой з-за гори, ой із-за крутої
24. Ой ішли наші славні запорожці
25. Ой казали вражі люди
26. Ой лугом іду, голосок веду
27. Ой мати, мати, мати
28. Ой на горі жито
29. Ой на горі та женці жнуть
30. Ой не знав козак, ой та не знав Софрон
31. Ой не ходи, Грицю
32. Ой орав мужик край дороги
33. Ой по горах а сніги біліють
34. Ой та вітер повіває
35. Ой у лузі та і при березі
36. Ой у полі нивка
37. Ой у полі озерце
38. Ой учора орав і сьогодні орав
39. Ой ходила дівчина бережком
41. Ой що ж бо то та й за ворон
40. Ой чия ти, дівчино, чия ти
42. Ох і горе, горе
43. Пішла мати на село
44. Продав батько сірі воли
45. Та забіліли сніги
46. Стоїть явір над водою
47. Там, де Ятрань круто в'ється
48. Та поза садом, виноградом
49. Туман яром котиться
50. Туман яром, пшениченька ланом
51. У сусіда хата біла

52. Час додому, час
53. Чим я в мужа не жона

ОБРЯДОВІ ПІСНІ

а) Молодощі

Ігри:

1. Огірочки
2. У калача
3. Горобейко
4. Мак — а
5. Мак — б
6. Мак — в
7. Дзьобка
8. Льон
9. Перепілка
10. Галка
11. Шум
12. Володар або Воротарчик
13. Король
14. Дібровонька або Дощечка
15. Кривий танець — а
16. Кривий танець — б
17. Кривий танець — в
18. Плету, плету плетеницю. *Танок*
19. Нелюб (мішана)
20. Горобейко (мішана)
21. Щітка (мішана)
22. Зайко (мішана)
23. Козлик (мішана)
24. Чоловік та жінка (мішана)

Веснянки:

1. Ой не рости, кропе
2. Ой весна, весняночка — а
3. Ой весна, весняночка — б
4. А вже весна красна
5. Ой ти, сивая та зозуленько
6. Ходить сорока коло болота
7. Ой там на горі, на красі
8. Перелети, соколоньку
9. Вийди, Грицю, на вулицю
10. Коло Дунаєчку, коло бережечку
11. Та вплинь, селезню
12. Просилася галочка
13. Ой там на моріжку

б) Веснянки (перший вінок)
в) Веснянки (другий вінок)
г) Колядки, щедрівки
д) Купальська справа
е) Весілля

II. МУЗИКА ДО «КОБЗАРЯ» Т. Г. ШЕВЧЕНКА

СЕРІЯ ПЕРША

1. Ой одна я, одна, як билинонька в полі — *для сопрано*
2. Туман, туман долиною — *для сопрано*
3. На вгороді коло броду — *для сопрано*
4. Садок вишневий коло хати — *для сопрано або тенора*
5. Ой чого ти почорніло, зеленеє поле — *для баритона*
6. Нащо мені чорні брови — *для сопрано або тенора*
7. Ой люлі, люлі — *для сопрано*
8. Якби мені, мамо, намисто — *для сопрано*
9. Над Дніпровою сагою — *для контральто*
10. Сонце заходить — *тріо для двох сопрано і тенора*
11. Полюбилася я — *для меццо-сопрано або альта*
12. Закувала зозуленька в зеленому гаї — *для меццо-сопрано*
13. Утоптала стежечку через яр — *для меццо-сопрано*

СЕРІЯ ДРУГА

1. І багата я, і вродлива я — *для контральто*
2. Минають дні — *для баритона*
3. Огні горять — *для тенора або баритона*
4. Ой Дніпре мій, Дніпре (спів Яреми з «Гайдамаків») — *для баритона*
5. Гетьмани, гетьмани (з «Гайдамаків») — *для баритона*
6. Не женися па багатій
7. Зацвіла в долині червона калина — *дует для сопрано і тенора*
8. Не тополю високую вітер нагинає — *для сопрано*
9. За сонцем хмаронька пливе — *квартет для сопрано, альта, тенора, баса*
10. Ой по горі ромен цвіте — *для тенора*
11. Якби мені черевики — *для сопрано*
12. Б'ють пороги — *кантата для солістів, хору і симфонічного оркестру*

СЕРІЯ ТРЕТЯ

1. Реве та стогне Дніпр широкий — *для баса*
2. І широкую долину — *дует для сопрано і тенора*
3. Ой крикнули сірі гуси — *для сопрано або тенора*
4. У неділю вранці рано — дума (з поеми «Невольник») *для тенора*
5. Ми заспівали, розійшлись — *дует для сопрано і баса*
6. Ой умер старий батько — *для контральто або сопрано*
7. Та не дай, господи, нікому — *для бас-баритона*
8. Ой сяду я під хатою (Материн жаль) — *для меццо-сопрано*
9. У тієї Катерини хата на помості — *для баритона*
10. По діброві вітер виє — *для сопрано або тенора*
11. Ой я свого чоловіка в дорогу послала — *для сопрано або меццо-сопрано*
12. Тече вода з-під явора — *дует для двох сопрано*
13. Буває іноді старий — *для баритона або тенора*

СЕРІЯ ЧЕТВЕРТА

1. Доля (Ти не лукавила зо мною) — *для тенора, баритона, баса*
2. Росли укупочці — *дует для сопрано і тенора*
3. Не вернувся із походу — *для меццо-сопрано*

4. Понад полем іде — *для баритона або баса*
5. Хустиночка мережаная, вишиваная — *для сопрано*
6. Учітеся, брати мої — *для баса*
7. Чого мені тяжко (Думка) — *для тенора*
8. Єсть на світі доля (з «Катерини») — *для баритона*
9. Ой стрічечку до стрічечки — *для сопрано*
10. Якби зустрілися ми знову — *для тенора або для сопрано з супроводом віолончелі*
11. У гаю, гаю вітру немає (Серенада, спів Яреми з «Гайдамаків») — *для баритона*
12. Гомоніла Україна (з «Гайдамаків») — *для тенора*

СЕРІЯ П'ЯТА

1. Княжна (Пролог до поеми) — *для сопрано або тенора*
2. Мені однаково — *для тенора або баритона*
3. Ой виострю товариша — *для баритона*
4. Ще як були ми козаками — *для баритона*
5. Ой гляну я, подивлюся — *для тенора*
6. У перетику ходила по горіхи — *для меццо-сопрано*
7. Доле моя, доле (з «Хустини») — *для баритона або баса*
8. Вітер в гаї не гуляє — *для сопрано*
9. Молітесь, братія, молітесь (з «Гайдамаків») — *для баса*
10. Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі (з «Гамалії») — *для чоловічого хору*
11. Сон — *для мішаного хору без супроводу*
12. О, милий боже України (з «Гамалії») — *для чоловічого хору*
13. Широкая, високая калино моя — *для мішаного хору*

СЕРІЯ ШОСТА

1. Радуйся, ниво неполитая — *кантата на 5 частин для солістів, хору і симфонічного оркестру*
2. Іван Гус — *для чоловічого хору*
3. Наш отаман Гамалія — *для чоловічого хору*
4. У туркені по тім боці — *для чоловічого хору*
5. Не хочу я женитися — *для чоловічого хору*
6. Ой діброво, темний гаю — *для мішаного хору*
7. Іван Підкова («Було колись в Україні») — *для чоловічого хору*

СЕРІЯ СЬОМА

1. Барвінок цвів — *для мішаного хору*
2. Вітер в гаї нагинає лозу і тополю — *для мішаного хору*
4. Не дивуйтеся, дівчата. Од села до села («з «Гайдамаків») — *для мішаного хору*

ПОЗА СЕРІЯМИ

1. Заповіт — *для соло тенора і чоловічого хору*
2. Встає хмара з-за лиману (з «Тарасової ночі») — *для чоловічого хору*
3. Орися ж ти, моя ниво — *для мішаного хору*
4. Боже, нашими ушима («Псальма Давидова») — *для чоловічого хору*
5. Зійшлись, побрались — *дует для сопрано і тенора*
6. Ой пішла я у яр за водою — *для сопрано*
7. Дума («За думою дума») — *для тенора*

8. Ой маю, маю я очепята — *для меццо-сопрано або контральто*
9. На вічну пам'ять Котляревському — *кантата для солістів, хору і симфонічного оркестру*

III. ВОКАЛЬНІ ТВОРИ НА СЛОВА РІЗНИХ АВТОРІВ

1. Безмежнеє поле, сл. І. Франка, для баритона з ф-но
2. Місяцю-князю, сл. І. Франка, для сопрано або тенора з ф-но
3. Не забудь юних днів, сл. І. Франка, для тенора з ф-но
4. Оце тая стежечка, сл. І. Франка, для тенора з ф-но
5. Розвійтеся з вітром, сл. І. Франка, для сопрано або тенора з ф-но
6. Я не кляв тебе, сл. І. Франка, для тенора з ф-но
7. В розкішній красі таємничій, сл. Г. Гейне, для баритона
8. Всі люди, кохана, дурні, сл. Г. Гейне, для тенора
9. Дівчино, рибалонько люба, сл. Г. Гейне для тенора (Присвячений О. Мишузі)
10. З мого тяжкого суму, сл. Г. Гейне, для тенора
11. Коли настав чудовий май, сл. Г. Гейне, для тенора
12. На личеньку у тебе, сл. Г. Гейне, для тенора
13. Наче та, що з хвиль вродилася, сл. Г. Гейне, для тенора
14. Не жаль мені, сл. Г. Гейне, для баритона
15. Тебе, моя любко єдина, сл. Г. Гейне, для тенора
16. У мене був коханий рідний край, сл. Г. Гейне, для баритона
17. Я сні я плакав, сл. Г. Гейне, для баритона
18. Чого так поблідли троянди ясні, сл. Г. Гейне, для тенора (Є редакція для баритона)
19. В грудях вогонь, сл. М. Старицького, для баритона з ф-но
20. Вечір, сл. М. Старицького, для тенора з ф-но
21. Ох і ночі, сл. М. Старицького, для тенора з ф-но
22. Не дивися на місяць весною, сл. Лесі Українки, для тенора з ф-но
23. Смутної провесни, сл. Лесі Українки, для сопрано з ф-но
24. Східна мелодія, сл. Лесі Українки для сопрано з ф-но або меццо-сопрано з ф-но
25. Ні, мамо, не можна, сл. Є. Гребінки, для сопрано з ф-но
26. Човен, сл. Є. Гребінки, для баритона з ф-но
27. Миловапка, сл. А. Міцкевича, для тенора з ф-но
28. Плач Ярославни, із «Слова о полку Ігоревім», переклад М. Максимовича, для сопрано з ф-но
29. Моя могила, сл. В. Александрова, для тенора з ф-но
30. Нічого, нічого, сл. М. Вороного, для високого голосу з ф-но
31. Єрихонська рожа,сл. Дніпрової Чайки, для сопрано або меццо-сопрано з ф-но
32. Хіба тільки рожам цвісти, сл. Дніпрової Чайки, для сопрано або тенора з ф-но
33. Я вірую в красу, сл. Дніпрової Чайки, для сопрано або тенора з ф-но
34. В ясну ніч, сл. О. Конисського, для тенора з ф-но
35. Ратай, сл. О. Конисського, для баритона з ф-но
36. Сиротина, сл. О. Конисського, для баритона з ф-но
37. Удосвіта встав я, сл. П. Куліша, для тенора з ф-но
38. У сні мені марилось небо, сл. С. Надсона, для тенора з ф-но
39. Признание, сл. С. Надсона, для тенора з ф-но
40. Айстри, сл. О. Олеся, для сопрано з ф-но
41. Літній вечір, сл. О. Олеся (не закінчено)
42. Любов, сл. О. Олеся, для високого голосу з ф-но
43. На сірій скелі мак цвіте, сл. О. Олеся для високого голосу з ф-но
44. Осінню віє, сл. О. Олеся, для середнього голосу з ф-но

45. Порвалися струни, сл. О. Олеся, для тенора з ф-но
46. Прийди, прийди, сл О. Олеся, для високого голосу з ф-но
47. Ти не моя, сл. С. Руданського, для тенора з ф-но
48. Людськість, сл. В. Самійленка для тенора з ф-но
49. До Хортиці (25-ті роковини Тараса Шевченка), сл. Я. Щоголіва, для високого голосу з ф-но
50. В небі високім (сл.?), для високого голосу з ф-но
51. В мою похмуру ніч (сл.?), для тенора з ф-но

IV. ХОРИ ТА ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ

1. Баламут, сл. народні. Дует для сопрано і меццо-сопрано з супроводом ф-но
2. Пливе човен, сл. народні. Дует з супроводом ф-но
3. Пряля, сл. Я. Щоголева. Дует для сопрано і меццо-сопрано з супроводом ф-но
4. На півночі, на кручі, сл. Г. Гейне, переклад М. Славинського. Дует для сопрано і меццо-сопрано (або тенора і баритона) у супроводі ф-но
5. Коли розлучаються двоє, сл. Г. Гейне, переклад М. С. Дует для сопрано і меццо-сопрано (або тенора і баса) у супроводі ф-но
6. Напровесні, сл. Лесі Українки. Дует для сопрано і меццо-сопрано в супроводі ф-но
7. Гроза пройшла, сл. О. Олеся. Дует для двох сопрано з ф-но
8. Не забудь юних днів, сл. І. Франка, Дует для тенора і баритона з супроводом ф-но
9. Сонце ся сховало, сл. С. Воробкевича. Тріо для сопрано, тенора, баса з супроводом ф-но
10. Сон, сл. О. Маковея, для мішаного хору a cappella
11. Пливе човен, сл. народні, для мішаного хору a cappella
12. Тихесенький вечір, сл. В. Самійленка, для дитячого або жіночого хору з супроводом ф-но
13. Ясне сонце в небі сяє. Уривок з «Слова о полку Ігоревім». Переклад М. Максимовича, для мішаного хору з супроводом ф-но
14. Жалібний марш (пам'яті Т. Г. Шевченка), сл. Л. Українки, для тенора соло, мішаного хору в супроводі ф-но
15. Ой що в полі за димове? сл. І. Франка, для мішаного хору у супроводі ф-но
16. До 50-х роковин смерті Т. Шевченка, сл. В. Самійленка, кантата, (для баритона, тенора, мішаного хору у супроводі ф-но)
17. Поклик до слов'ян, сл. М. Старицького, для хору або квартету
18. Вічний революціонер, сл. І. Франка, для чоловічого або мішаного хору
19. На прю! сл. М. Старицького, для чоловічого хору або квартету без супроводу
20. Гей, за наш рідний край! сл. В. Самійленка, для чоловічого хору
21. Три тости, сл. О. Олеся, для чоловічого хору з супроводом ф-но
22. Три менти, сл. О. Олеся, для чоловічого хору без супроводу
23. Боже великий, єдиний. Сл. О. Конисського
24. Пречистая діво, мати Руського краю
25. Кант Христу
26. Камо пойду от ліца твоєго, Господи

V. ТВОРИ ДЛЯ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

1. Андріашіада, опера-сатира на 2 картини. Лібретто М. Старицького та М. Драгоманова

2. Гаркуша, опера. Лібретто М. Старицького. Фрагменти
3. Маруся Богуславка, опера. Лібретто І. Нечуя-Левицького. Фрагменти
4. Простак, музика до водевіля В. П. Гоголя (батька). Втрачено
5. Різдвяна ніч. Коміко-лірична опера на 4 дії. Лібретто М. Старицького (за повістю М. Гоголя «Ніч проти Різдва»)
6. Утоплена («Майська ніч»), лірично-фантастична опера в 3-х діях, 4-х картинах. Текст за М. Гоголем склав М. Старицький
7. Тарас Бульба, історична опера на 5 дій, 7 картин. Лібретто М. Старицького за однойменною повістю М. Гоголя.
8. Енеїда, опера на 3 дії. Лібретто М. Садовського за І. Котляревським
9. Чорноморці, оперета на 3 дії. Текст за Я. Кухаренком М. Старицького
10. Наталка Полтавка, опера на 3 дії за І. Котляревським
11. Сапфо, драматичні сцени, текст Л. Старицької-Черняхівської
12. Ноктюрн, опера на одну дію. Лібретто Л. Старицької-Черняхівської
13. Коза-Дереза, дитяча опера на одну дію. Лібретто Дніпрової Чайки
14. Пан Коцький, дитяча опера на 4 дії, лібретто Дніпрової Чайки
15. Зима й Весна, опера на 2 дії, лібретто Дніпрової Чайки
16. Чарівний сон, феєрія на І дію, слова М. Старицького
17. Літньої ночі, опера на І дію (не закінчено)
18. Відьма, феєрія. Лібретто Дніпрової Чайки (не закінчено)
19. Остання ніч, музика до історичної драми М. Старицького
20. Дев'ять пісень Офелії до трагедії «Гамлет» В. Шекспіра

VI. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

1. Симфонія (І частина)
2. Козак-Шумка (симфонічна фантазія)

Камерні ансамблі

1. Квартет для двох скрипок, альта і віолончелі (3 частини)
2. Тріо для 2-х скрипок і альта (4 частини)
3. Фантазія на дві українські народні теми для скрипки (або флейти) і фортепіано, ор. 21
4. Елегійне каприччіо для скрипки й фортепіано, ор. 32 (присвячене М. Сікарду)
5. Сум, елегія для віолончелі й фортепіано, ор. 39 (авторський переклад фортепіанної п'єси «Елегія»)
6. Романс для скрипки й фортепіано, ор. 27 (авторський переклад однойменного фортепіанного твору)
7. Хвилина розчарування (сторінка з альбома) для скрипки або віолончелі й фортепіано, ор. 40 (авторський переклад фортепіанного твору «Момент розпачу, № 1»)
8. Елегія до дня роковин смерті Т. Г. Шевченка, для скрипки й фортепіано (присвячена синові Тарасові)
9. Сонце низенько (обробка української народної пісні для скрипки й фортепіано)
10. Друга українська рапсодія («Думка-Шумка), ор. 18, транскрипція для скрипки й фортепіано М. Сікарда

Твори для фортепіано

1. Полька, ор. 1 (втрачено)
2. Українська сюїта g-moll у формі старовинних танців на основі народних пісень, ор. 2:

Прелюдія («Хлопче-молодче»)
Куранта («Помалу-малу, братику, грай»)
Токката («Пішла мати на село»)
Сарабанда («Сонце низенько»)
Гавот («Ой чия ти, дівчино»)
Скерцо («Та казала мені Солоха»)

3. Перший концертний полонез (Es-dur), ор. 5
4. Концертний вальс (d-moll), ор. 6
5. Другий концертний полонез (G-dur), ор. 7
6. Перша рапсодія на українські народні теми, ор. 8
7. Ноктюрн (b-moll), ор. 9
8. Дві пісні без слів, ор. 10:
   № 1 — e-moll (присвячена О. Лисенко)
   № 2 — b-moll (присвячена І. Нечуєві-Левицькому)
9. Скерцино (G-dur), ор. 11
10. Мрія («На солодкім меду», E-dur), ор. 12
11. Мрії («Образки минулого», d-moll), ор. 13
12. Мазурка (G-dur), ор. 14
13. Баркаролла (e-moll), ор. 15
14. Соната (a-moll), ор. 16
15. Два вальси, ор. 17:
   № 1 — Меланхолійний вальс (h-moll)
   № 2 — Концертний вальс (As-dur)
16. Друга рапсодія на українські теми («Думка-Шумка»), ор. 18
17. Ноктюрн (cis-moll), ор. 19
18. Епічний фрагмент (G-dur), ор. 20
19. Гавот на тему української народної пісні «Ходить гарбуз по городу», ор. 22
20. Третій полонез (As-dur), ор. 23
21. Рондо (B-dur), ор. 24
22. Героїчне скерцо, ор. 25
23. Романс (As-dur), ор. 27
24. Серенада (f-moll), ор. 28
25. Гавот (E-dur), ор. 29
26. Четвертий полонез (A-dur), ор. 30
27. Пісня без слів (F-dur), ор. 31
28. Колискова пісня (h-moll), ор. 33
29. Вальс (d-moll), ор. 35
30. Обозний марш, ор. 36
31. Три п'єси, ор. 37:
   № 1 — Признання (f-moll)
   № 2 — Пісня кохання (f-moll)
   № 3 — Серенада (Des-dur)
32. Експромт (gis-moll), ор. 38
33. Три п'єси, ор. 39:
   № 1 — Вальс «Розлука» (e-moll)
   № 2 — Урочистий марш (G-dur)
   № 3 — Елегія (журба, e-moll)
34. Дві п'єси, ор. 40:
   № 1 — Момент розпачу (fis-moll)
   № 2 — Момент зачарування (Ges-dur)
35. Три п'єси, ор. 41:
   № 1 — Знемога та дожидання (f-moll)
   № 2 — Враження від радісного дня (A-dur)
   № 3 — Елегія (fis-moll)

36. Жалібний марш (h-moll), ор. 42) авторський переклад однойменного хорового твору.

Фортепіанні твори без позначення опуса

1. Ноктюрн (B-dur).
2. Журба (f-moll).
3. Експромт (a-moll).
4. Ескіз («Інтермеццо», F-dur).
5. Прелюд (c-moll).
6. Тарантела (As-dur).
7. Ескіз (в дорійському ладі, f-moll).
8. Три ескізи:
   № 1 — A-dur
   № 2 — b-moll (на дорійську тему Рябініна).
   № 3 — f-moll
9. Сумний спів (d-moll).
10. Три українські народні пісні:
    № 1 — Без тебе, Олесю (g-moll),
    № 2 — Пливе човен, води повен, баркарола (h-moll),
    № 3 — Ой зрада, карі очі, зрада (g-moll).
11. Туш-експромт «Слава» (d-moll), присвячений М. Заньковецькій
12. Два марші:
    Кубанський військовий марш (Des-dur)
    Запорізький марш (d-moll)
13. Весільний марш
14. Вхідчини, урочистий марш
15. Святковий марш
16. Марш чорноморських козаків
17. Марш і Козачок до драми «Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської
18. Увертюра до опери «Різдвяна ніч»
19. Український козак-шумка, переклав для ф-но в 4 руки автор.

VI. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ

1. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем
2. Ноты к «Думе о Богдане Хмельницком и Барабаше»
3. О торбане и музыке песен Видорта
4. Народні музичні струменти на Україні.

ЗМІСТ

Передмова до третього видання 5

Глава I. Дитинство. Навчання в пансіонах та Харківській гімназії 9

Глава II. Університет. Перші творчі спроби. Початок музично-фольклористичної діяльності 19

Глава III. Таращанський повіт. «Андріашіада». Консерваторія. Перший випуск народних пісень. Початок праці над музикою до «Кобзаря» 32

Глава IV. Повернення на батьківщину. Концертна діяльність. Другий випуск народних пісень. Реферат про українські думи та пісні. Оперети «Чорноморці» і «Різдвяна ніч». Третій випуск народних пісень. Поїздка в Петербург 59

Глава V. Українська театральна культура в останній чверті XIX ст. Кантата «Б'ють пороги». Опери «Різдвяна ніч» та «Утоплена». Музика до «Наталки Полтавки». «Тарас Бульба» 89

Глава VI. М. Лисенко та І. Франко. 138

Глава VII. «Іван Гус». «Радуйся, ниво неполитая». Лисенко як хоровий диригент. Подорожі з хором по Україні. Обробки народних пісень для хору . 148

Глава VIII. Творчі взаємини з К. Стеценком і М. Леонтовичем. Кантата «На вічну пам'ять Котляревському». 35-річний ювілей. Музично-драматична школа. Педагогічна робота. Камерна фортепіанна і вокальна творчість 168

Глава IX. Діяльність М. Лисенка в період революції 1905—1907 рр. «Вічний революціонер» та інші хорові твори 195

Глава X. Роки післяреволюційної реакції. «Енеїда». Романси. «Ноктюрн». Останній період життя і творчості 204

Післямова 225

Список творів 234